كلمة الفنون

تختلف صناعة الغناء عند الأمم باختلاف مجموعة عناصر لعل أبرزها عنصر اللغة، وأسلوبها اللفظي، ومدى صلاحيتها للتلحين الموزون بالإيقاع أو التلحين المطلق المسرود.

إلا أن المتابع المدقق يجد اختلافاً في صناعة الغناء بين أركان أمة واحدة، لها اللغة نفسها، ولكن من تغير العصر جاء التباين، وعُدَّ عنصر القوة في السابق هو مصدر الوهن والضعف في الوقت الراهن، تلك هي حال الأغنية العربية، التي بدأت تعيش في عصرنا الحالي فترة انهيار، فبين عصر «العمالقة» بدءاً من سيد درويش وزكريا أحمد ومروراً بأم كلثوم وعبدالوهاب وغيرهم، وبين عصر أشباه الفنانين فارق يبدو واضحا للعيان.

في الماضي لعبت الأغنية دورها الواضح في تأجيج حماسة الشعوب واستنهاض أفرادها للثورة على الاستعمار والظلم بكل صوره وألوانه. كان لها دور تهدف إليه: توظيف الفن من أجل خدمة الإنسانية.

والآن وفي ظل الوضع الذي تعيشه الأمة من ظروف اقتصادية وخلل في تنافر الأذواق وتباينها أصبح الظاهر على السطح هم المسوخ، أصحاب الكلمة وواضعي الألحان. وأصبح ما نسمعه من أغانٍ هو من إنتاج الآلات الالكترونية، البعيدة كل البعد عن الموسيقى العربية وتقنيات التلحين.

تضافرت عوامل عدة لإحداث هذه «النكسة» الغنائية منها: غياب الملحن صاحب البصمة الخاصة، وخضوع المطرب والشاعر لشروط أصحاب شركات الكاسيت.

وتأتي الفضائيات - التي وضعت في أول اهتماماتها تحقيق الربح بكل الوسائل حتى لو اقتضى الأمر أن تواصل بثها لأي شيء على مدار ٢٤ ساعة بغض النظر عن قيمته - تأتي لتكمل «هتك» ما تبقى من ملامح للأغنية العربية، وتهوي بها إلى قاع مظلمة لا سبيل إلى الخروج منها إلا بعمل جماعي يغلب عليه إنكار الذات.

التداعيات والأحداث التي يمكن أن تكون معينا لكاتب الأغنية - وبالتالي ملحنها ومغنيها - كثيرة هي، والمطلوب هو البعد عن الإسفاف والتعبير عن مشاعر الأمة وطموحاتها بطريقة تعود بنا إلى المسار الصحيح، لا أن تكون مجرد كلمات لا معنى لها ولا لون.

مطلوب إحياء ماضينا الغنائي العريق حينما كان المستمع يخلع على كلمات الأغنية وألحانها وأدائها همومه، ويلوذ بها لترتقي بحسه ومشاعره، ليجوب بروحه آفاقاً ينشد فيها التخفف من أعباء الحياة ومشقاتها... وما أكثرها.

وتحقيقا لهذا الهدف من الارتقاء بالفن، وتأكيدا لدورها في معالجة مثل هذه القضايا ارتأت جريدة «الفنون» أن تعيد فتح هذا الملف في هذا العدد - الذي بين يدي القارئ الكريم - تعرض لمجموعة من الآراء التي جاءت لتشخص الداء وتصف الدواء، عسى ذلك يعود بنا إلى مسار الأغنية الصحيح ويدلنا على طريق ينفي عنا همومنا أو لعلنا نعيد اكتشافه.

أ. بدر سيد عبدالوهاب الرفاعي

الغناء، يكاد هذا الفن أن يكون الأكثر تأثيرا في حياة الشعوب، وتحديدا جيل الشباب. تذهب إلى المسرح، أو دار السينما لترى المسرحية أو تشاهد الفيلم. تجلس في مكان محدد لترى التلفزيون، لكنك يمكن أن تستمع إلى الأغنية في أي وقت وفي أي مكان ربما، هي أيضا الأكثر التصاقا وتعبيرا عن أفراح الناس وأحزانهم، في السلم والحرب، في العمل والراحة، تصاحب الإنسان في حله وترحاله، وحتى في لحظة الموت عند كثير من الشعوب!

هذا الملف يعرض لحال الأغنية في مصر، بمساهمات من كتاب الكلمة والملحنين والموزعين، والمغنين والنقاد الذين يتفقون على وجود أزمة متفاقمة في واقع الأغنية المصرية، تتمثل في سيادة الأغاني الهابطة عديمة القيمة والمعنى، والتي أنتجت معها مغنيها وملحنيها وكُتابها، وأدت موجة الاستسهال تلك إلى تربع أنصاف وأرباع الموهوبين على المشهد الغنائي، في الوقت نفسه الذي تراجعت فيه الأغاني الهادفة.

تزامن هذا التراجع مع رحيل جيل العمالقة والرواد (أم كلثوم- عبدالحليم- عبدالوهاب)، واضطرار جيل الوسط إلى الانزواء أو التقهقر أو ركوب الموجة الجديدة أمثال (هاني شاكر- محمد منير- علي الحجار)، وبالتالي أصبحت الساحة خالية ومهيأة أمام «تجار الكاسيت» الباحثين دوما عن الربح المادي فقط، فقدموا أغانيهم الخاصة وتعاملوا معها باعتبارها «سلعة» والمتلقي هو مستهلك تلك السلعة. هذا المنطق النفعي أدى إلى حالة الفوضى والارتباك والابتذال التي تشهدها الساحة الغنائية في مصر الآن.

«الفنون» توجهت إلى ثلاثة في كل مجال من مجالات الأغنية (الشعراء، الملحنين، الموزعين، المغنين، النقاد) وطلبت منهم تقديم رؤيتهم للواقع الغنائي ووضع أيديهم على مواطن الخلل فيه، وكيفية الخروج من حالة الفوضى الغنائية الحالية.

تبقى ملاحظة، لا بد من ذكرها، هي أن اختيار الأسماء المشاركة هنا ليس تصفية للآخرين أو تجاهلا لهم، وإنما هو مجرد تمثيل للإتجاهات الجادة في مجالات الأغنية المختلفة.

بالفن الجاد تتقدم الشعوب

الأغنية المصرية بين رحيل العمالقة وتشتت الأصوات الموهوبة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فريق العمل:
كريم عبدالسلام - محمد سامي
دعاء حسين

الشعراء

أحمد شفيق كامل:

ما زلت أسمع بأذني فلا يعجبونني ولا أعجبهم

تعودت منذ صغري على سماع أغاني محمد عبدالوهاب، وكنت مغرما بصوته ولا أزال حتى الآن، خصوصا مرحلته الأولى، مرحلة شبابه وفتوته الغنائية، وأرى أن عبدالوهاب في هذه المرحلة هو أعظم وأجمل وأكمل صوت بشري سمعته أذناي. ينضاف إليه روعة ألحانه الخالدة.

أنا لست شاعرا محترفا، لم أكن ولن أكون، دخلت الشعر من باب الهواية، أو من باب الغواية، أغوتني الكلمات الجميلة والقصائد البديعة لشوقي بك ولأحمد رامي فدخلت من باب الشعر إلى ردهته وأنا أكرر على مسامعي وعلى مسامع الآخرين إني شخص لا يرى في نفسه شيئا كبيرا، يكتب الشعر حسبما يأتي، لا يطارد الشعر لأي سبب كان، وربما ذلك من حسن حظي، فطعامي لا يأتي من الشعر أو من كتابة الأغاني. قد يأتي الشعر وفيرا غزيرا ذات ليلة، فأكتب عشر قصائد مكتملة، وقد يغيب الشعر عشر سنوات، فلا أسأله عندما يأتي: أين غبت عني.

ربما لهذا لم أكن أنصاع لرغبات المطربين بتغيير شيء من أغنياتي، حتى الأربعة الكبار عبدالوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبدالحليم حافظ كانوا يعرفون عني ذلك فكانوا يأخذون ما أكتب أمرا مسلما به، بل إنني لم أكن ألقي أشعاري في اللقاءات والندوات أو ما أشبه، بل كان الملحن يأخذ مني الأغنية ويلحنها، ثم تذهب إلى من تذهب إليه، المرة الوحيدة التي كسرت فيها القاعدة التي وضعتها لنفسي كانت في أغنية «أنت عمري»، عندما اعترضت أم كلثوم على كلمتين في الأغنية، وكانت هذه الأغنية أول لقاء يجمع بين أم كلثوم وعبدالوهاب وهو اللقاء الذي كانت تنتظره الجماهير العربية كلها بشغف بالغ، ورأيت أن إصراري على مبدئي الخاص بعدم تغيير كلمة كتبتها قد ينسف اللقاء بين العملاقين الكبيرين آنذاك، ولم أكن احب أن يُنسب إفشال اللقاء الأول بينهما إلي، فلو فشل لقاؤهما هذا ما كنت أظنهما يلتقيان أبدا.

رغم محبتي الشديدة لعبد الوهاب وإعجابه بأشعاري، إلا أن الظروف لم تسمح بلقائنا في أغنية عاطفية، وقد صادفني سوء حظ عجيب، في أكثر من عمل كان عبدالوهاب يشرع في تلحينه أو يلحنه بالكامل ثم يحدث شيء، وأغنية «أنت عمري» نفسها كان من المقرر أن يغنيها بصوته، ولكنها ذهبت إلى أم كلثوم بألحانه. من ناحية أخرى لم أكن أمتلك بعض القدرات التي يمتلكها حسين السيد، الذي كان «صانعا محترفا» بمعنى الكلمة، حتى إن عبدالوهاب كان يدندن له بمطلع لحن أو بجملة موسيقية فيكتب على منوالها كلمات الأغنية ولم أكن أستطيع أن أفعل ذلك.

في جيلي وحسبما نشأنا، كان عدد الموسيقيين محدودا، ملحنين وعازفين، كما كان عدد الشعراء أيضا محدودا، ولكن كان لكل واحد من هؤلاء وأولئك شخصيته المميزة التي لا تخطئها الأذن فور سماعها، ففي حفلة أم كلثوم، ومن بداية المقدمة الموسيقية للأغنية تستطيع أن تعرف من صاحب الأغنية، وهل هي من «الرياضيات» أم من «القصبجيات» أم من «الوهابيات» أم من «الزكريات» وهكذا.

أيضا فور أن تسمع الكلمات تعرف هل هي لأحمد رامي أم لبيرم التونسي أم لي، كانت الشخصية الواضحة هي العلامة المميزة لجيلنا، وهي السمة التي يجب توفرها في أي فنان، هل يخطئ أحد في معرفة صوت عبدالمطلب أو كارم محمود أو أسمهان أو أم كلثوم أو عبدالوهاب أو عبدالغني السيد؟ قطعا لا. على العكس مما هو حادث الآن، فجميع المطربين متشابهون، وجميع الكلمات التي أسمعها متشابهة، والألحان نفسها لا تستطيع أن تفرقها من بعضها، طبول وخبطات سريعة ليس فيها من حسنا الشرقي شيء، وكأننا نسمع اغنية غربية واحدة مكررة، ولكن بتنويعات عديدة، ضاعت الشخصية من هذا الجيل وأصبح من الصعب أن تتوقف أمام مطرب بعينه، وأن تعتبره المثال على السوء، كلهم يحملون العيوب نفسها، وكلهم مظلومون، وأرى أن عصرهم بالكامل ليس عصر إزدهار في أي مجال، أقول ذلك بصفتي رجلا تجاريا، يعرف أن هناك دورات رواج ويعقبها دورات كساد ولا يمكن أن يسير الحال على منوال واحد أبدا، وأعتبر أننا في هذا العصر في دورة كساد فني وحياتي، أتمنى ألا تطول، مثلما كان الحال في الثلاثينيات والأربعينيات، عندما ذاعت أغنيات «الفرفشة» على مقاس أغنياء الحرب، وهي الفترة التي حاولت فيها أم كلثوم أن تحافظ فيها على مكانتها الشعبية وجمهورها فغازلت أغنياء الحرب هؤلاء، بالأغاني الخفيفة في الأفلام والإقلاع عن كلمات رامي والتعاون مع زجليات بيرم التونسي الخفيفة، إلا أنها بعد انتهاء دورة الكساد والانحدار الفني هذه، عادت إلى رامي في «غُلبت أصالح في روحي» كما عادت إلى القصائد الرصينة مثل «سلوا قلبي».

مثلما كنت في الماضي لا أقبل الاسترزاق بالأغنية، ولا أكتب على مقاس أحد، أنا كذلك اليوم، لن أستطيع الكتابة للمطربين الحاليين ولن أطوع قلمي وأفكاري ومشاعري لهم، هم لا يعجبونني وأنا، بالتأكيد، لا أعجبهم. أنا من الجيل الذي كانت حواسه سليمة غير مشوشة يتذوق بلسانه ويرى بعينيه ويسمع بأذنيه، وما أسمعه الآن نوع من الضجيج لا أظن أن أصحابه وجمهورهم ينصتون إليه، بل هم يتسامعونه ويتمايلون عليه دون إنصات، وهذا في رأيي، ما يفسر الهوس بالفيديو كليب، فهذا التصوير الراقص السريع الذي يُلهي العين والأذن وسائر الحواس ويعطلها، أصبح لا غنى عنه للأغنية اليوم، والأغنية التي لا تُصور بهذه الطريقة لا تنتشر، أي أن الأغنية التي لا يستطيع صاحبها أن يُلهي الناس بالضجيج ويعطل حواسهم، لا تنجح ولا تُسمع!

كنت وما زلت أعتقد أن أضلاع الأغنية أربعة، ليست ثلاثة كما هو شائع، الشاعر والملحن والمطرب، بل ينضاف إليهم الجمهور باعتباره من صُناع الأغنية، وليس مجرد مستقبل لها، ومثلما تجمع بين الشاعر والملحن والمطرب عوامل مشتركة وتشابهات، تجمع بين هؤلاء الثلاثة وجمهورهم عوامل مشتركة، فالمطرب، كما يشبه الملحن والشاعر اللذين يتعاون معهما، يشبه جمهوره، ولتنظر مثلا إلى جمهور أم كلثوم، تجد أنه كان جمهورا راقيا رصينا أنيقا يستطيع السمع وحواسه سليمة.

هناك شيء مميز جدا كان في الجيل الذي أنتمي إليه: التعاون بين المطربين، والتعاون بين الملحنين والتعاون بين الشعراء، كانت هناك حالة من التفاعل الفني الجميل، وأذكر أننا كنا نلتقي دوريا عند الموجي أو عند بليغ حمدي في الأستوديو الخاص به في الزمالك فكنا نسمع بعضنا، كان الموجي يعدّل لبليغ وكان كمال الطويل يعدل للموجي والموجي يعدّل له، وكان كل منهم حريصا على أن يكون عمل زميله في أحسن مستوى، والشعراء كانوا كذلك. على مستوى آخر كانت الأغنية علاقة مباشرة بين المطرب والملحن والفرقة الموسيقية، ونتاجا لعدد كبير من البروفات، فكنت تجد الروح الإبداعية في الأغنية التي تسمعها، كما كنت تجد الإضافة من المطرب وهو يغني، ولا يحدث مطلقا أن يؤدي مطرب أو مطربة أغنية واحدة مرتين بالأداء نفسه، الآن افتقدنا هذه الروح، فالمطرب في عصر «التراكات» لا يرى الموسيقيين، بل إنه يغني على كمان واحد ومجموعة أصوات آلية في آلة الأورج، بلا روح أو إحساس!

«كل وقت وله أذان» هذا المثل الشعبي يمكن أن يلخص لنا الحال الآن من دون أن نلقي كل اللوم على الجيل الحاضر من الفنانين، ومن دون أن نلتمس لهم أي أعذار، أقول إن هذه ظروفهم التي نشأوا فيها، وكونهم محدودين في الإمكانات أمر يخص طبيعة العصر كله الذي يتسم بالانحدار في الإمكانات، فأي مونولجست في جيلنا تستطيع أن تتفوق على أعظم مطربة موجودة الآن، وأي ملحن موجود الآن لا يستطيع أن يأتي بلحن على مستوى السنباطي والقصبجي وعبدالوهاب ومحمود الشريف والموجي وبليغ والطويل، انظر عدد من عددتهم لك، أيضا ينطبق ذلك على الكلمة، وهذا ليس تحاملا على مطربي هذا العصر وشعرائه وملحنيه، بقدر ما هو توصيف لعصر من الكساد الفني ◆

سيد حجاب:

تحول الشعر إلى استرزاق فتراجعت الأغنية

لا شك أن كلمات الأغنية القديمة كانت أكثر شاعرية وعذوبة، بل إن مكانة الكلمة بشكل عام تراجعت عما كانت عليه، فالأغنية الحالية إيقاع سريع وصورة راقصة بعيدا عن المعنى الحقيقي للكلمة، أما ما يتعلق بالتطور فيمكن القول إنه تطور شكلي فقط، ولكنه تراجع على مستوى المضمون حيث أصبحت الأغنية شديدة التكثيف وهي ضرورة لعصر سريع.

مفهوم الأغنية لدى الشعراء الجدد تغير أيضا عما كان عليه بالنسبة للشعراء السابقين، فالشاعر كان يقدم أغنية أو اثنتين لمطرب سنويا، بينما يقدم الشاعر الآن عشرات الأغنيات لعشرات من المطربين والمطربات، وبالتالي أصبحت المسألة صنعة واسترزاقا ليس أكثر. أيضا، لم يعد هناك مكان للأغنية الطويلة، المحتشدة بالمشاعر والدراما، إلا أن الشاعر الموهوب قادر على تقديم الدراما والمشاعر نفسها في حيز أقل، كما أن الملحن الموهوب قادر على تكثيف ألحانه لتناسب الوقت الراهن.

لم تعد السينما تقدم الأغنية المصورة الاستعراضية، بل أصبحت تقدم مونولوجا ضاحكا وليس أغنية.

وقبلها، في ظل ما سمي بسينما المقاولات كانت الأغنية مجرد بهارات إلى جوار مشهد الراقصة التقليدي، أما الأغنية الدرامية الحقيقية فلا وجود لها لعدم وجود العمل

الغنائي الذي تلعب الأغنية فيه دورا رئيسيا لخدمة الدراما، وينطبق الشيء نفسه على المسرح.

أما الأغنية الشعبية فهي موجودة في وجدان الناس، وأغاني الأفراح في الأحياء الشعبية والريف نموذج حي لها، لكن هذه الأغنية تراجع وجودها إعلاميا بعدما حاول البعض «فرنجتها» بإيقاعات وموسيقى تخالف الحس الشعبي، فظهرت كما لو أن فلاحا يرتدي قبعة فوق جلابية.

وبالنسبة للأغنية العاطفية فمعظمها يتعامل مع المشاعر بلغة الحس، ففقدت القدرة على الوصول إلى قلوب الناس، والبقية التي حاولت الوصول اختارت مساحة الشجن بعيدا عن الرقص والطنطنة، وبعضها نجح بالفعل، في حين أن البعض لم يستطع التفريق بين الرومانسية والنكد أو اختار البكاء عن عمد لتحقيق أي قدر من الاختلاف عما هو سائد.

المشكلة الرئيسية التي تواجه الأغنية المصرية والعربية، ان سوق الكاسيت فرضت نمطا من الشعر الرديء والأغاني السطحية المتشابهة، التي لا تسمح من كثرتها وطغيانها بالتمعن في معنى الشعر الذي يردده المطرب أو المطربة، فالأذن أصبحت تحاكي الأيدي وتصفق مع الإيقاعات الراقصة ◆

محمد الحسيني:
من الشيخ سيد درويش إلى شعبان عبد الرحيم

الفترة الحالية ليست أسوأ فترات الغناء المصري عبر تاريخه الطويل، فقد تعرض الغناء المصري لانهيارات كثيرة في ظل سيطرة بعض الطبقات الدنيا على عملية الحراك الاجتماعي، بل أستطيع الجزم بأن لكل فترة من الفترات وجهين للغناء، أحدهما الغناء المتطور المتجدد والثاني يمثل الغناء الهابط الرديء.

يُعد سيد درويش (١٨٩٢-١٩٢٣) أهم مجدد في الموسيقى العربية، فقد ساعد في تطويرها بشكل ملحوظ سواء في التصور الموسيقي، أو الجدلية الموسيقية، أو إضافة فن المونولوج أو إدخال الحوار الغنائي الذي لم يكن موجودا قبل «ديالوج» «علي قد الليل ما يطول» واستخدامه العدد غير المزدوج (غير المربع للجملة الموسيقية العربية) وادخاله من الموسيقى الأرمنية مقام «الزنجران»، وإضافته للأبعاد الكبيرة مما يسهل التداخل الغنائي المسرحي وإدخاله أيضا الجملة الاعتراضية، وتميزه بالتعبير في التصوير الموسيقي، وإدخاله «البوليفونية»، أي تعدد الأصوات أو تعدد الألحان المتزامنة والمتجانسة كما حدث في الفصل الأول من أوبريت شهرزاد.

ومن الجديد الذي أدخله سيد درويش على الغناء العربي أيضا «النشيد الجماعي» الذي كان مصدره المظاهرات السياسية وهتافات الشعب، فقد كان سيد درويش يمشي بين جموع المتظاهرين ممسكا بعوده ملتقطا لهتافاتهم مغنيا لها من عربة «الحنطور» فيتلقفها الشعب وتتحول من هتافات إلى أناشيد، والكلام لا ينتهي عن التجديدات التي فجرها «سيد درويش» في الموسيقى العربية مما جعل رياض السنباطي يقول: «سيد درويش هو الذي جدد ونحن من بعده لم نُضف شيئا»، ثم يجيء محمد عبدالوهاب ليقول «أنا درويشي حتى العظام». ومرورا بزكريا أحمد وهو أحد السبعة الكبار الذين أرسوا أسس الغناء العربي المعاصر وهم «محمد عبدالرحمن المسلوب، ومحمد عثمان، وسيد درويش، ومحمد عبدالوهاب، ومحمد القصبجي، وزكريا أحمد، ورياض السنباطي» ويعد كل من جاء من بعدهم منتسبا إلى أحدهم أو بعضهم أو كلهم.

«الشيخ زكريا أحمد» نسيج فريد بين بُناة الغناء العربي، فقد جمع بين الطرب والتعبير وكلثومياته البارعة هي قمة ألحانه وكلها بالطبع من تأليف بيرم التونسي، الذي بدأها «بالأولة في الغرام»، وختمها بأغنيته الأخيرة «هو صحيح الهوى غلاب».

ثم تأتي قصائد أم كلثوم كتعبير عن تتويج الغناء العربي، فما غنته أم كلثوم من قصائد من منتصف العشرينيات إلى منتصف سبعينيات القرن الماضي أكثر من ثمانين قصيدة باللغة الفصحى وهو إنجاز في فن الغناء العربي لم يأت بمثله مطرب أو مطربة منذ العصر العباسي إلى يومنا هذا. ولقد تعلمت أم كلثوم غناء هذه القصائد من الشيخ «أبو العلا محمد» وغنت له عشر قصائد، ثم تلاه محمد القصبجي الذي لا يمتلك من القصائد التعبيرية إلا قصيدة واحدة وهي «يا فؤادي غن ألحان الوفاء» وهي آخر قصائده السبع لأم كلثوم.

يبقى من ملحني قصائد أم كلثوم «رياض السنباطي، ومحمد عبدالوهاب، وزكريا أحمد، ومحمد الموجي، وكمال الطويل».

ويخرج رياض السنباطي الغناء من الزخرفة إلى التعبيرية الصرفة، فقد تخطى السنباطي أسلافه ومن عاصره وأحاط الجملة الغنائية في القصيدة بإطار مبتكر من المقدمات واللوازم الموسيقية يزيد الجملة الغنائية بكلامها ولحنها معا وضوحا في السماع، ورهافة في الوجدان بعد أن كان متأثرا بمن سبقوه من ملحني القصائد، ومن أبرز هذه القصائد «سلوا قلبي»، «وريم على القاع»، «ووقف الخلق ينظرون» و«سلوا كؤوس الطلا» و«رباعيات الخيام» و«الأطلال».

لقد بدأت أم كلثوم حفلاتها الغنائية الشهرية في الإذاعة المصرية سنة ١٩٣٥ واستمرت تقيمها حتى سنة ١٩٧٣ بلا توقف وحتى هذه المدة كانت ألحان السنباطي هي أجمل قصائد تغنت بها كوكب الشرق.

وجاء العصر الذهبي للغناء العربي بالتواصل بين الموجي وعبدالحليم حافظ آخر عطاء الأجيال الحقيقي فتمثل في بداية المشوار بـ «صافيني مرة» ونهايتها بعد خمس وعشرين سنة بـ «قارئة الفنجان» ويجمع النقاد على أن «قارئة الفنجان» من أجمل ما تغنى به عبدالحليم طوال حياته الفنية وهي كذلك قمة إبداع الموجي.

جاء عبدالحليم تعبيرا عن الغناء العربي الرومانسي في الخمسينيات والستينيات، فترة المد الوطني والقومي والذي انهار بنكسة ١٩٦٧.

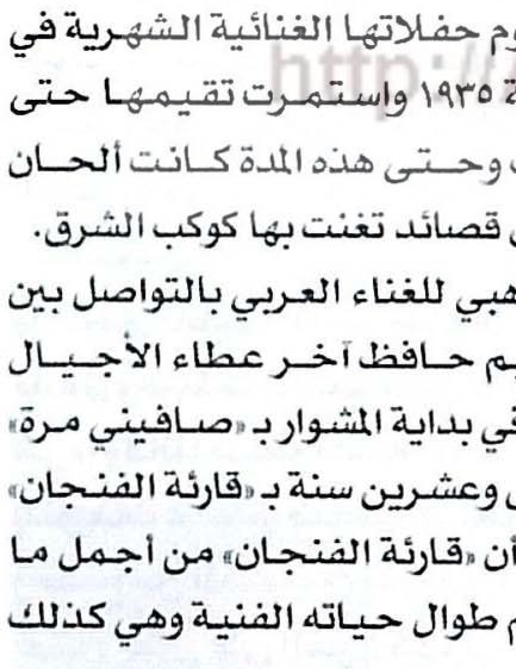
تراجع كل شيء في الوجدان العربي ولم يصلح ما أفسده عام ١٩٦٧ ما أحدثه عام ١٩٧٣، رغم النصر تلاحقت الأحداث من انقلاب في النسيج الاجتماعي وانفتاح ومبادرة سلام مع إسرائيل وهجرة مؤقتة، وانتشار للفساد، واشتعال اليمين المتطرف، وخفوت صوت اليسار الهارب من المعتقلات، وانهيار النظريات الكبرى، فلم يبق هناك شيء واحد حقيقي أو مؤكد، انعكس هذا بشكل أو بآخر على الأغنية العربية التي اجتذبت بدورها بعض تجار السوق السوداء ومروجي المخدرات ومدمنيها لتشويه ما تبقى من الذائقة الفنية الأصلية.

أصبح الظاهر على السطح هو وجه العملة الممسوح، الباهت الرديء، وأصبح المسوخ والأشباه هم أصحاب الكلمة واللحن والأداء، ورغم محاولات بعض البراعم الظهور والمقاومة بناء على تقاليد الغناء الراسخة إلا أنها سرعان ما تخبو، كمدا أو بالحصار الرديء والتشويه والسخرية من كل قيمة.

وجاء الوقت لبعض الأصوات الآن لتنادي بضرورة ثورة حقيقية تغير قالب الغناء شكلا ومضمونا. فلن يأتي هذا الشكل من الخارج بل من داخل الغناء نفسه بعناصره المتضافرة والمتناغمة كلمة ولحنا وتوزيعا وأداء حتى نستريح نحن فناني ومواطني هذه الحقبة من الأدعياء والأشباه والمسوخ ◆

الملحنون

حلمي بكر:
ازدهرت الأغاني الهابطة فتسيد الساحة أشباه الفنانين



منذ الثلاثينيات من القرن العشرين، ومع ظهور أم كلثوم وعبدالوهاب والسنباطي، بدأت الأغنية المصرية تنحت لنفسها مسارا بعيدا عن الغناء التركي، وعن التقنيات التركية في الغناء بصفة عامة، فحققت في العقدين التاليين، شخصيتها المستقلة وتميزها، وقدمت روائع الغناء العربي الحية والمسموعة حتى الآن، كما حققت انتشارا واسعا في العالم العربي، وصارت هي الأغنية الأكثر شيوعا والأكثر جمالا والأكثر رصانة وتمكنا وعلما.

نكسة ١٩٦٧ كانت نقطة تحول في مسار الأغنية المصرية مثلما كانت نقطة تحول في مختلف مجالات الحياة، ما قبل ١٩٦٧ كان الغناء ترويجا للثورة ودعاية لها على موجة واحدة وبنفس واحد، أما ما بعد ١٩٦٧ فقد اكتشفنا الغناء الكاذب والدعاية الكاذبة، كما بدأت الظروف الاقتصادية السيئة، وبدأ الخلل يظهر في تنافر الأذواق، وبدلا من مستمع واحد وجمهور واحد للأغنية العاطفية والوطنية بدأ يظهر عدد كبير من الأذواق المتفاوتة، فالجمهور الذي اكتشف كذب الغناء الرسمي، سعى إلى أن يكون ذوقه بمعرفته، وكان أول ظهور لهذا التنافر في الأذواق عندما غنى عبدالحليم حافظ قارئة الفنجان على المسرح ووجد الجمهور غير الذي تعود أن يراه فكان الجمهور شبه منصرف عنه، وعندما طلب منه عبدالحليم حافظ أن يستمع إلى الأغنية بهدوء، انفعل الجمهور وأطلق بعضه صفيرا عاليا فواجه عبدالحليم حافظ هذا الموقف بانفعال مماثل لكنه اكتشف أن الجمهور لم يعد كما كان، وفي الحقيقة أن هناك فئة من المستمعين معظمهم من الحرفيين وغير المثقفين أخذت تعبر عن غضبها من كل ما هو رسمي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بالذهاب إلى نقيضه حتى لو كان سينا. وفي الغناء في ذلك الوقت ظهرت الأغنية المخدرة ذات الإيحاءات الجنسية والمسفّة مثل «العتبة جزاز» و«الطشت قال لي»، وكان هدف مؤلفي وملحني هذه الأغاني، التعبير عن حالة الهزيمة.

وتتابعت مراحل الضعف على الأغنية المصرية من السبعينيات حتى الآن، فمن ناحية ازدهرت الأغنية الشعبية المنحطة، ومن ناحية أخرى بدأ تراجع المدرسة المصرية في التلحين والغناء لصالح الغناء اللبناني والخليجي. وبالمناسبة بدأ المد الخليجي في الأغنية من أوروبا وليس من الدول الخليجية. وبدأ الموزعون يعملون على ألحان مصرية وكلمات خليجية وايقاعات هندية، وكلما تقدمنا تراجع مستوى الكلمات وطبقات المطربين حتى وصلنا إلى المرحلة الحالية، مرحلة أرباع المطربين وأرباع الموزعين وأرباع الشعراء، وهي المرحلة التي تغذيها الفضائيات بقوة لحاجاتها إلى بث أي شيء طوال ٢٤ ساعة بصرف النظر عن قيمته.

الأغنية المصرية الآن عبارة عن جثة ملقاة في الشارع يأتي أي عابر ويأخذ منها ما يشاء، وعندما تذهب إلى أي مكان تجد جزءا منها واضحا وتتعرف عليه، ونحن نسمع الأغنية المصرية الأصيلة في كل البلاد العربية إلا في مصر، فالتكوين اللحني والتوزيع في الأغنية الخليجية مصريان مائة في المائة، وفي شمال افريقيا نجد التكوين اللحني مصريا ويختلف فقط في اللهجة والضبط اللفظي، وفي الشام الشيء نفسه، رغم ذلك تركنا أصولنا وبدأنا نبحث عن أصول أوروبية أو أميركية.

أنا ضد وصف أغاني هذه الأيام بالشبابية، فهذا يعني أن هناك أغاني يسمعها الشباب وأخرى مخصصة للكبار، ولكننا يمكن أن نقول أغاني معاصرة بشكل عام أو حديثة، وهذه الأغاني بدايتها من الخمسينيات مع سعد عبدالوهاب وعبدالحليم حافظ وغيرهما، وأصحاب الأغاني التي يطلق عليها شبابية الآن لا علاقة لهم بالموسيقى، وما نسمعه منهم هو من إنتاج الآلات الكهربائية البعيدة كل البعد عن الموسيقى العربية وتقنيات التلحين المتعارف عليها.

أستطيع القول إن وسائل الإعلام هي المسؤولة عن انتشار هذه الأغاني الهابطة. فهي باستمرار تهمل الغناء الجيد وتقدم الأغاني الخفيفة التي ليس لها معنى أو علاقة بالموسيقى العربية، كما يؤخذ على الهيئات وعلى فرق الموسيقى العربية عدم تسجيلها الأعمال الخاصة بها ونشرها بين الجمهور. فكما يقولون لك إن البضاعة الجيدة تطرد البضاعة الرديئة. فالجمهور متعطش للألوان الجيدة من الغناء وليس الألوان التي وراءها الكسب المادي فقط، وعدم التفكير في الأثر الذي تتركه من الناحية الفنية.

الكثيرون يتخيلون أنهم كي يصلوا إلى العالمية فلا بد أن يستعينوا بالموسيقى الغربية، وهذا خطأ فاحش لأن الوصول إلى العالمية يكون بالموسيقى العربية والآلات العربية والأداء العربي، أما الاستعانة بما هو غربي فينتج نسخة مقلدة من أعمالهم ليس فيها شيء من التميز، والغناء العربي لديه ما يميزه من مقامات وإيقاعات غنية ليست موجودة في الغرب، وإذا نظرنا إلى الموسيقى الهندية والأسبانية اليوم فسنجد أنهما قد وصلتا إلى العالمية في حين لم تأخذا من الغرب شيئا، فالعالمية تأتي من حفاظنا على إيقاعاتنا وأدائنا ومقاماتنا العربية أولا.

توزيع شرائط الكاسيت ليس مقياسا للنجاح أو الارتقاء بالذوق العام، لأنك تستطيع ترويج وتسويق أي ممنوعات وتحقيق حصيلة أكثر كثيرا من الذي يبيع أي شيء له قيمة، ولو قيمنا الأمور على أساس أرقام التوزيع سننحدر إلى الأسوأ، خاصة أن الكاسيت نجح في أن يقضي على الذوق العام إلا بقية باقية أناشد جهاز الإعلام أن يحافظ عليها وأن يبدأ خطة للارتقاء بها، كما كان يحدث في الماضي، لا أن يبحث عن الأغنية الرائجة ويصورها وينشرها.

إذا قلنا إن الأغنية تمر بأزمة نكون متخلفين عن الواقع بمراحل، فالناس يشكون من الأزمة ويتعاملون معها في الوقت نفسه، كما يفعل المدمن وهذا غير طبيعي، فإما أن تكون عندي الرغبة في التخلص من هذا المرض وهو الأغنية الهابطة وإما أن أتوقف عن الشكوى، لأن الشكوى الكثيرة مجرد غطاء لإدماننا الغناء الهابط.

الجمهور مسكين فما يسمعه شيء مفروض عليه، ولكن هناك أكثر من جهة مسؤولة أولها أجهزة الإعلام، فجهاز التلفزيون عبارة عن صندوق مفتوح ليل نهار لا يقدم سوى لون غنائي واحد موجود في شرائط الكاسيت، وموجود في الحفلات التي تقام، في حين أن الجمهور الواعي متعطش لحفلات الموسيقى العربية وحفلات كبار المطربين، ونحن لدينا أصوات جميلة وراقية ومدربة مثل هاني شاكر وأنغام وغادة رجب وعلي الحجار ومحمد الحلو.

لن ينتشل الأغنية من أزمتها إلا جهاز الإعلام، فإذا استمر في الأسلوب الحالي فالأغنية تتجه إلى القاع، لذلك لا بد أن يغير جهاز الإعلام من أسلوبه، لأنه المسؤول عن إذاعة الأغاني الهابطة على الناس، وأعلم جيدا أن في أجهزة الإعلام شبه قانون يقضي بعدم إذاعة أغاني أي شريط كاسيت قبل مرور ستة أشهر على طرحه في الأسواق، ولكن ما يحدث غير ذلك حيث تذاع الأغاني قبل صدور الشرائط دائما.

السرقات اللحنية سببها ضعف الموهبة، حيث يلجأ بعض الملحنين إلى استخدام تيمة شعبية أو لحنية سابقة، ويبدأ في التركيب الموسيقي على خلفيتها، وهو ما يفسر أيضا تشابه تقديم التيمة الراقصة في الألحان، من دون بذل مجهود في تقديم ألحان متميزة، هذا إذا كان السارق يملك الموهبة أصلا أو لديه أفكار جديدة.

كل الروافد تصب في خانة واحدة، والأغنية المصرية الآن لا تتعامل بالمعايير الفنية، ليس بالنسبة للألحان فقط، بل لكل عناصر الأغنية، فكثير من الأصوات ليست على المستوى المطلوب، وكذلك الكلمات والألحان.. وهناك سرقات لكنها ليست ظاهرة، والظاهرة الحقيقية هي تشابه الألحان إلى درجة التطابق، وسبب ذلك هو سيطرة الآلة واللجوء إلى الإيقاعات الغربية السريعة وجميعها تنتمي إلى منبع واحد.

غياب الملحن صاحب البصمة أو المدرسة الخاصة سببه غلبة نمط غنائي واحد تفرضه شركات الكاسيت، وبالتالي لا يجد الملحن المتميز فرصة تقديم ما يريد، فالملحن والمطرب والشاعر جميعا أصبحوا خاضعين لأوامر صاحب شركة الكاسيت الذي تحكمه حسابات لا علاقة لها بالفن، والملحن أصبح في عجلة من أمره، لذا فلا مانع لديه من السطو على ألحان الآخرين، ولا يعني هذا نضوب المواهب الحقيقية في مجال التلحين، لكنها بحاجة إلى فرص حقيقية للإبداع والرعاية، لكن الهوجة التي بدأت منذ منتصف السبعينيات لا تسمح بذلك، باستثناء عدد قليل جدا من الملحنين الذين لا يستطيعون مواجهة طوفان ضعاف الموهبة، وهؤلاء القلائل لديهم القدرة على التجديد متى أتيحت لهم الفرصة.

الأغنية العربية في وعاء واحد، الشكل تقريبا واحد، الاختلاف في الإيقاعات، ولكن الجمل أصبحت واحدة، والمطلوب أن تتميز الملامح أكثر من ذلك، وبالنسبة للتداخلات الموسيقية، فإن الموزع يقوم بالتوزيع هنا وهناك، والعملية كلها واحدة يتناولها الفرد، أيضا التوزيع الموسيقي من حيث المبدأ ليس جديدا، فهو موجود منذ نصف قرن على أيدي «أندرية رايدر» و«علي إسماعيل» و«إبراهيم حجاج»، فكل هؤلاء وزعوا لعبدالحليم وأم كلثوم وعبدالوهاب، ولكن بعض الاغاني فقط كان يحتاج إلى توزيع حتى يظهر جماله، أما الآن فالأغاني كلها يتم توزيعها حتى لو لم تكن تحتمل التوزيع، والفرق بين الأمس واليوم هو الفرق بين العلم والجهل!

لا بد أن يكون هنالك تنوع في الأغنية لتقتحم العالم، لأننا في الفترة الأخيرة أصبحنا نأخذ من العالم الغربي ثم نصدر، فأصبح الشكل سخيفا وأصبح يسخر من الأشكال العربية لأن هنالك فوضى في الغناء، وليس هنالك جهات تحكم المطربين، فكل مطرب يستطيع أن يغني ما يريد.

أما بالنسبة «للفيديو كليب» فهو مستورد من الخارج، والعرب ليسوا مبدعين فيه. وهنالك مدرستان للفيديو كليب، المدرسة الفرنسية والمدرسة الأميركية، ونحن العرب نأخذ من الجانب الفرنسي الإكس والدابل إكس والثري إكس وما هو ممنوع في الأفلام، ونأخذ من الجانب الأميركي الإبهار، وهو عبارة عن خلفية مكونة من لقطات يتم تجميعها كي تكون خلفية لتصوير حي، لكننا لم نستطع حتى الآن أن نقدم «فيديو كليب» له شخصية عربية خالصة، والأولى بنا أن نعود إلى الحدوتة الفيلمية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محمد نوح:

غناء كاذب متشنج

الغناء المصري والعربي كله يعكس الآن حالة الأمة العربية غير السارة، غناء كاذب متشنج، خال من العلم ومن المنهج الفلسفي، من الثقافة العامة ومن القيمة، غناء بعيد عن الرقي أو الفنون التي توصف بأنها كلاسيكية، بمعنى امتلاكها لمعيارية فنية محددة.

الفن، وخصوصا الموسيقى والغناء، مرآة للمجتمع، في هذه المرآة ماذا نرى الآن؟

نرى إنهيارا في السياسة والاقتصاد والإنتاج الثقافي والعلاقات الإنسانية! فكيف نرجو ونطلب ازدهارا في الفن. ومصر، في الفن تعبير عن الواقع العربي كله، عندما تكون في حالة نهضة فنية، نجد هذه النهضة تنتقل إلى أقطار عديدة في العالم العربي والعكس أيضا صحيح.

في هذا السياق أفرق بين شيئين أساسيين: إبداع الفن ونشر الفن، فإبداع الفن لا يستلزم في حالة الموسيقى والغناء سوى ورق النوتة الموسيقية التي يكتب عليها الموسيقي ألحانه، أما نشر الفن فيحتاج إلى مؤسسات كبيرة لها رؤيتها حول الفن وتاريخه وغايته والجمهور الذي تتوجه اليه وتخاطبه. وعندنا في مصر وفي العالم العربي نوعان من المؤسسات: الأجهزة الحكومية والسوق التجاري.

تتسم الأجهزة الحكومية المصرية والعربية في تعاملها مع الموسيقى والغناء بالمحافظة على القديم لدرجة توثينه وعبادته، وتتوجه إلى الجماهير دائما بأثر رجعي، وتراهن على الماضي أكثر مما تراهن على المستقبل، فنجد أن ٩٩٪ مما يذاع من الأغاني في وسائل الإعلام المصرية، وخصوصا الإذاعة، لمطربين راحلين فنجد محمد عبدالوهاب وفريد الأطرش وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ وعبدالعزيز محمود ومحمد عبدالمطلب، وكارم محمود وأسمهان وشافية أحمد وعبدالغني السيد ومحمد فوزي... إلخ أي أنها إذاعة من القبور.

أما السوق التجاري فيجري رواده والمشتغلون فيه وراء النجاح السهل والربح السريع بصرف النظر عن قيمة ما يقدمونه من إنتاج فني، فالقيمة ليس لها هنا محل من الإعراب، أمام قانون العرض والطلب، و«الجمهور عايز كده». بالإضافة إلى ذلك فإن من يتولون المناصب القيادية في أجهزة الإعلام ومن يضعون خرائط البث والإذاعة، ليس لديهم في الأغلب الأعم رؤية واضحة لما يقدمونه من إنتاج موسيقي، كما أن زمن تثقيف الناس موسيقيا قد ولى إلى غير رجعة، وولت معه مجهودات الإذاعة في إنتاج الأغاني والإنفاق عليها، وأصبحت مسألة البث والإذاعة مرهونة بأذواق أصحاب المناصب القيادية وما يهدى إلى مكتبة الإذاعة والتلفزيون من أغان، بصرف النظر عن قيمته. كل ذلك ادى إلى إفساد الذوق وتشتيته وتشويهه وفتح المجال أمام الأعياء والمزيفين «ليزعقوا» علينا فنهم الرديء.

لست مع الهجوم السطحي على الطرق الجديدة في الغناء أو ما يسمى تجاوزا بالأغنية الشبابية، لسبب بسيط في ظني، أنها تلبي

حاجات الذين يقبلون عليها من المستمعين وفق قانون العرض والطلب الرائج. ولست أيضا مع فرض الأغنيات القديمة على أذواق المستمعين بدعوى أنها الأرقى والأحسن وما يجب على المستمعين أن يتجرعوه كالدواء المر. وأرى أن قديمنا الغنائي كله مات وجديدنا الغنائي كله سطحي ولا يناسب المستقبل. القديم لا ينفع والجديد مخرب أجوف، وعبارة عن ردود أفعال لموسيقى في أماكن أخرى وثقافات أخرى. هذا عن التيار العريض الذي تسلط عليه أضواء وميكروفونات الإعلام، هذه الميكروفونات تزعم، حتى هذه اللحظة، أن محمد القصبجي ومحمد عبدالوهاب ورياض السنباطي هم أعظم الموسيقيين، لكني أقول إن هؤلاء كانوا الأحسن في جيلهم وفي عصرهم ولدينا أعظم منهم ألف مرة في الكونسرفتوار، لكنهم بعيدون عن هذه الأضواء والميكروفونات الجبارة الموجهة إلى القديم والرديء الحديث، فتكون النتيجة أننا نفتقد إلى مواهب بحجم هؤلاء القدماء.

الفضائيات العربية «هتكت عرض» الأغنية العربية والثقافة العربية والسياسة العربية، وهناك فضائيات هتكت عرض الأمة العربية، وهذا ما حدث سابقا في الغرب عندما كانت القنوات التجارية في أميركا لا تهتم بالثقافة الراقية قدر اهتمامها بالإعلانات، فتوجهت إلى التسطيح ومخاطبة الطبقات الأقل حظا من الثقافة، وتلبية الغرائز، فماذا كان رد الفعل؟ تم الانتباه إلى هذه المصيبة من قبل الإعلاميين والمثقفين، فأنشئت قنوات خاصة غير ربحية يمولها الشعب بالتبرع ويديرها المثقفون، وتقوم بتقديم جميع أنواع الفنون الرفيعة، وتدعو إلى التبرع للأحداث العالمية وتوظيف الفن في خدمة الإنسانية، وبث البرامج التعليمية والبرامج الترفيهية والنقدية الجذابة مثل «المابيت شو». وهذه القنوات تلقى إقبالا واسع النطاق من الطبقات الواعية، ولها قاعدة كبيرة لدى الطبقات متوسطة الثقافة، فهل حدث مثل ذلك أو شبيه به لدينا؟ القنوات الفضائية العربية قنوات ربحية تجارية لا غاية لها إلا الربح بكل الوسائل، ولم تزدهر إلا عندما فشل الإعلام الأرضي، وانفجرت ثورة الاتصالات، شأنها في ذلك شأن التعليم الخاص المزدهر بعد فشل التعليم العام الحكومي، والطلب الخاص الاستثماري المزدهر بعد فشل وعجز المستشفيات عن القيام بواجبها. إذن فالفضائيات نتاج فشل ومسببات للربح، فلا يجب أن نتوقع أي إضافة منها إلى الموسيقى أو الغناء أو الفن بشكل عام.

أنا لا أرسم صورة سوداء للغناء والموسيقى في مصر، ولا أهاجم أحدا، بل أتكلم عن التيار العريض السائد، ولنسأل أنفسنا هل لدينا مؤلف موسيقي مثل بيتهوفن أو تشايكوفسكي أو موزار؟ نحن لا نملك إلا ملحنين متخلفين، وليس عندنا أوركسترا بإمكانه العزف لجمهور يستطيع أن يتلقى، وعندنا التخت والكلمة أهم من النغمة، هناك كلمات راقية نعم، لدينا ألحان متفاوتة المستوى نعم، لكن لا توجد موسيقى على الإطلاق، لا يوجد فن راق، لا يوجد تعليم موسيقي حقيقي للطلاب في مدارسنا وجامعاتنا، ما لدينا عبارة عن موسيقى تركية هابطة تسمى خطأ بالموسيقى العربية.

الأغنية الخليجية أغنية متخلفة، ساذجة لا تحمل أي قدر من العلم أو التركيب، تخاطب غرائز الطبقات الدنيا قليلة الحظ من الثقافة، وفي مجملها تقتفي أثر الأغنية المصرية في الخمسينيات والستينيات، وتستخدم الإيقاع الخليجي فقط، أما الألحان فلا تنتسب في الأغلب إلى فلكلور المنطقة، بل تأخذ من هنا ومن هناك، ترقع هذه القماشة بتلك وتستند إلى الإطار الإيقاعي الخليجي الذي يعمل هنا بمثابة الخيط المستخدم في الترقيع.

غزت الأغنية الخليجية السوق المصري والذوق المصري وأيضا الذوق العربي، ليس لإتيانها بالجديد المبتكر، بل لتراجع الذوق المصري والعربي ولأسباب أخرى تتعلق بالاقتصاد والتسويق والدعم وأشكال الفرض الإعلامي ◆

هاني شنودة:

الموسيقى تتقدم ولن نعود إلى عصر المطرب الأوحد

لكل مستمع ذوقه الخاص، ولا يوجد شعب يسمع نمطا واحدا من الأغنيات، أو إذاعة واحدة ويكون شعبا حرا، وقد جربنا ذلك في وقت من الأوقات، فكنا نسمع كلنا أم كلثوم وعبدالوهاب، وكنا نستمع إلى إذاعة واحدة ونشاهد قناة تلفزيونية واحدة، كما كنا لا نسمع أحدا من خارج مصر، وهذا ليس جيدا، وليس علامة على الحرية، فالحرية في الفن أن نعترف بأن ربنا قد خلقنا مختلفين، وأن هذا الاختلاف والتعدد نوع من الثراء والقوة، ومن ناحية أخرى لا بد أن نعترف أن التعدد سمة من السمات الجيدة لعصرنا الحديث، وأن المستمع هو المستفيد الأول من هذا التعدد، فهو يستطيع الاختيار بين مختلف الوجبات الفنية التي تقدم له في الوقت الذي يحدده، يستطيع أن يستمع إلى الشعبيات أو الأغاني العاطفية السريعة أو الأغنيات التراثية التي تؤديها الفرق القومية ومطربوها من الشباب الدارسين. ويستطيع أن يجد، لو أراد، المطربين الذين يقدمون لونا موسيقيا قريبا من الموسيقى الغربية السريعة، كل ذلك أمام المستمع وعليه أن يختار ما يريد دون وصاية من أحد، فقد انتهى عصر الوصاية على المستمعين.

من الظواهر الجيدة الأخيرة أن الإذاعات والتلفزيونات أصبحت أقرب إلى تلبية ذوق المستمعين، فأصبحت تسمع مثلا في إذاعة الأغاني الجديدة أغنيات الشباب الحاليين، من المطربين مثل إيهاب توفيق وعمرو دياب، وكذلك فرقة المصريين، إلى جوار عبدالوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش، وأيضا إلى جانب أغنيات خليجية ومغربية، هذا شيء جيد، ويجعل وسائل الإعلام أقرب إلى المستمعين، بدل أن تفرض عليهم ذوقا واحدا من الفن، وجيلا واحدا من المطربين، وبعدما كنا نسمع أنفسنا فقط، أصبحنا نسمع غيرنا أيضا. وهذه التعددية التي هي من ملامح القوة، يحلو لي أن أشبهها بالماسة، فهي ذات أسطح متعددة ولها سن واحد يستطيع قطع أي شيء.

على عكس ما يرى الكثيرون، أحمد للعصر الحالي ثورته التكنولوجية التي أضافت إلى الموسيقى كثيرا من الإمكانات، كانت تفتقر إليها، وأولها القدرات العالية في تنقية الصوت وعمليات المزج التي قد تجعل من الكاسيت أو الاسطوانة تحفة سمعية.

أنا راض تماما عن الطريق الذي اخترت السير فيه، ولا أرى تناقضا بين تلحيني لأحمد عدوية ونجاة الصغيرة ومحمد منير، وتكوين فرقة غنائية ذات طابع مرح وتقدم الألحان الخفيفة السريعة، ففي البداية، عندما شرعت في تكوين فرقة «المصريين»: كنت أريد أن أقدم شيئا يشبهني ويمثل مزاجي الفني، ثم قدمت العملين الأول والثاني مع محمد منير، وكانا سبب شهرته وهما «علموني» و«بنتولد»، ومعهما أغنية «أمي الحبيبة أمي الحنون» التي كانت سبب شهرته في الوطن العربي لأنها كانت أغنية التتر لأحد المسلسلات التي أذيعت في كثير من البلاد العربية ولقيت نجاحا كبيرا، ترافق مع ذلك أغنية «بحبك لأ» لفرقة «المصريين»، ثم طلبت مني «نجاة» أن أعمل لها بعض الألحان فكانت أغنية «بحلم معاك» وبعدها «أنا بعشق البحر»، ثم انتقلت لأقدم مع أحمد عدوية أغنيات مثل «قلق في قلق» و«زحمة». ما أريد أن أقوله إنني أهرب من الركود ومن النوع الموسيقي الواحد، فأنا ملحن لا أحب العطلات وأحب الإجازات، كيف ذلك؟ آخذ إجازة من نوع إلى آخر، فعندما قدمت مع محمد منير هذا اللون من الألحان النوبية أو القريبة منها، كان من الممكن أن أستمر في هذا اللون وهو لون مميز من الغناء والتلحين بالفعل، لكني رفضت لا لشيء إلا لأني أكره الركود والثبات، الشيء نفسه عندما قدمت اللون الرومانسي مع «نجاة»، وعندما قدمت اللون الشعبي مع «عدوية»، ففي اعتقادي أن الملحن لا بد من أن يجدد نفسه باستمرار.

الأغنية المصرية ليست في حالة سيئة كما يشيع البعض، والذين يهاجمون العصر الحالي للأغنية، لصالح العصور السابقة، يريدون أن يعودوا بنا إلى عصر المطرب الواحد، وأي فنان يعي حقا مفهوم الحرية لا يهاجم الآخرين من زملائه، بل يهاجم نفسه أكثر من أي أحد آخر، حتى يجعل نفسه في أحسن صورة، فالنقد الذاتي هو المنقذ للفنان من أي ركود أو تكلس، وفي الحقيقة فإن الذين ينتقدون حال الأغنية دائما، ويوجهون النقد اللاذع لزملائهم، لا يفعلون سوى الكلام، لا ينتجون شيئا، ويحاولون عبر توجيه النقد للآخرين أن يغطوا على قصور ما لديهم، وأنا تحديدا أنظر بانبهار إلى الأعمال الكثيرة الموجودة الآن، وأراها دليلا على التقدم الموسيقي الذي نعيشه، أما الحديث طوال الوقت عن القبح والرداءة، فإنما يعكس ذوق أصحاب هذا الحديث أنفسهم.

أضرب لك مثلا بشعبان عبدالرحيم الذي شتمه الكثيرون مؤخرا واعتبروه علامة على القبح والرداءة وانحطاط الذوق، وغيرها من هذه الأوصاف المبالغ فيها، وربما كان كل الذين هاجموه يسمعون أغنياته، ويضعونها في سياراتهم! وهنا أسأل: إذا كان لدي مناسبة سعيدة أحتفل بها، هل أحضر شعبان عبدالرحيم ليغني فيها أم أحضر مطربا يغني «أيها الراقدون تحت التراب»؟ هو مطرب شعبي بسيط مرح لديه قبول وهذه منحة من عند الله والناس تفاعلت معه، فهل أحضرنا شعبا آخر اشترى شرائطه بالملايين ثم هجّرناهم؟ لا، الناس يحبون شعبان عبدالرحيم لسبب ما لا تجده لدى المطربين الآخرين ببساطة، وهم أحرار في ذوقهم، وعلى المتضرر إما أن يجتهد ويقنع الناس بكلمته ولحنه وأن يجذبهم من «شعبان» إليه أو أن يسكت، أما أن يطلب من البوليس أن يمنع «شعبان» من الغناء أو أن يمنعه من طبع شرائطه فهذا نوع من الفاشية. لا أقول إننا يجب أن نعمم تجربة «شعبان» أو نقلده لأنه استطاع أن يقرأ حس الجماهير، على العكس من ذلك، ما أقوله إن «شعبان» يمثل نفسه فقط ولا يستطيع أن يحل محل أحد أو أن ينفي أحدا، والناس يسمعونه في وقت محدد، يريدون أن يرقصوا أو أن يستمتعوا بالمرح، دون أن يعني ذلك أنهم لا يسمعون أحدا غيره!

بعض الناس من القاصرين ذهنيا ووجدانيا يعتقدون أن العالم هو عالم لأربع وعشرين ساعة في اليوم، وأن المفكر مفكر أربعا وعشرين ساعة في اليوم. لا، كل إنسان يحتاج وقتا للمرح ووقتا للرصانة ووقتا للجد ووقتا للراحة السلبية أيضا، وكل فترة من هذه الفترات لها ما يصلح لها، وأنا ما زلت كلما سمعت شعبان عبدالرحيم أو غيره من مطربينا خفيفي الظل، أرقص مع أنغامه.

الأغنية الخليجية سحبت البساط من الأغنية المصرية في فترة من الفترات، وأعتبر ذلك ظاهرة صحية، فهم قد تأثروا طويلا بالأغنية المصرية والآن نحن نتأثر بهم ولا عيب في ذلك، ألسنا أمة عربية واحدة؟ هذا نوع من التكامل العربي، لم تنجح فيه السياسة ولم ينجح فيه الاقتصاد، لكن الفن نجح فيه، وأعتقد أن بداية السوق العربية المشتركة هي الأغنية العربية المشتركة، وهنا أوجه عتابا بسيطا لبعض الذين يرون في ذلك عيبا وانتقاصا من الأغنية المصرية، أقول لهم: إن الأغنية المصرية بخير، وتاريخها حافل بالروائع والأمجاد، لكننا تربينا على الا نسمع أحدا غير أنفسنا، وهذا خطأ ومن لا يسمع غير نفسه، فسيأتي يوم لا يسمعه الآخرون فيه، نريد أن نسمع أنفسنا وأن نسمع الآخرين من أشقائنا وأن نتبادل التأثير والتأثر لصالح الأغنية العربية والموسيقى العربية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الموزعون

د. صفوت زكريا:

التوزيع رؤيا مضافة ولكن..

في البداية علينا أن نفرق بين الملحن والمؤلف الموسيقي، فنحن لدينا ملحنون مشهورون وليس لدينا مؤلفون مشهورون، والتأليف الموسيقي من حيث كونه رؤيا شاملة وجمالية للعالم ليس موجودا عندنا كثيرا، ما نعرفه هو تلحين وتنغيم الكلمات، أي أن الأساس عندنا هو الكلمة التي يتم تنغيمها أو تلحينها ويؤديها المطرب. بعض الملحنين لدينا، دارسون ويضعون ألحانهم برؤية متكاملة وبعضهم يستعين بالموزع الموسيقي الدارس، ولا عيب في ذلك، فلكل دوره.

سابقا، كان لدينا موزعون عرب وأجانب مثل علي إسماعيل وأندريه رايدر وإبراهيم حجاج، وكانوا يجلسون مع الملحن جلسات عمل طويلة حتى يتم وضع الرؤية المتكاملة للعمل بالصورة التي يرضى عنها الملحن، وتقدم في الوقت نفسه أفكار الموزع. وكان الهدف من التوزيع آنذاك واضحا متمثلا في إضاءة المستويات الجمالية للحن، الآن يحدث ذلك من الموزعين الدارسين، وهم قلة ومن الملحنين الذين يحترمون عملهم ويحافظون عليه، لكن في الوقت نفسه هناك كثير من الملحنين يعملون بطريقة شريط الكاسيت، حيث يبعثون إلى المطرب بشريط الكاسيت وعليه اللحن ليحفظه المطرب، دون أن يهتموا بمصير اللحن بعد ذلك وماذا يحدث له، وفي الغالب يذهب إلى موزع قد يكون دارسا أو غير دارس، وهذا سبب أساسي من أسباب هبوط الأغنية، فمن المفترض أن يكون الملحن والموزع ورشة عمل للوصول إلى الصيغة الأفضل لأفكارهما معا لا أن يعمل كل منهما في واد، وبعيدا عن الآخر. فربما يكون لي كموزع بعض الأفكار، وأريد أن أطبقها على لحن معين، فإذا لم يكن الملحن حاضرا فقد يتم تطبيق هذه الأفكار، التي قد تُخرج اللحن من المناخ الذي قصده الملحن أو تؤكد هذا المناخ، فمن الذي يفصل في هذا؟ إنه لقاء الملحن والموزع ونقاشهما في أفضل السبل إلى الإجادة وإظهار جماليات اللحن، بل إني أرى ضرورة مشاركة الشاعر للملحن والموزع عملهما لأنه شريك أساسي في هذا العمل، وهو ما لا يحدث غالبا!

هناك موزع يعمل بشكل عملي، كما أن هناك من يعمل باستخدام أجهزة خاصة لإحداث التآلفات الموسيقية مثل جهاز «أرينجر» وقد يوجد هذا الجهاز داخل الأورج، فهو يعطي عددا من التآلفات الموسيقية الموجودة على الجهاز من خلال اللحن، الأمر الذي يخلق التشابهات في كثير من الألحان التي نسمعها اليوم.

الموزع والمتعلم لا يستخدم إيقاعات محددة في كل الأغاني التي يعمل عليها، فتجد مثلا الإيقاع الراقص يستخدم في عدد من الأغنيات سواء أكانت أغنيات مبهجة أو ذات طابع حزين، فتجد المطرب يكاد يبكي والمستمع يرقص على إيقاع الأغنية، هنا موزع غير دارس، محكوم باعتبارات تجارية بحتة، وهذا الطابع الإيقاعي مأخوذ من الموسيقى الغربية وتحديدا موسيقى البوب ذات الطابع الإيقاعي الثابت تقريبا في كل حالاتها، على العكس من موسيقانا العربية التي تعتمد على الكلمة أولا، ثم يعمل الملحن على الإضافة إلى الكلمة بالموسيقى.

العامل الاقتصادي وراء كثير من الارتباك الحادث الآن في الأغنية، فالملحن بحسب الظروف الاقتصادية والمعروفة يسأل المطرب الذي يطلب منه لحنا: كم تدفع، إذا قال له خمسة آلاف، يعطيه لحنا من فئة الخمسة آلاف، وإذا قال له عشرة آلاف يعطيه لحنا من فئة العشرة الآف، ذلك من وجهة نظره للأغنية الأغلى، وهكذا. ولك أن تتصور بقية مراحل العمل، فالملحن إذا نال الأجر المرضي بالنسبة له سيهتم بتوزيع اللحن وتنفيذه، لكن الظروف من حولنا لا تسمح بذلك، فلم يعد هناك مجال لأن يعيش الملحن سنة مع الأغنية كما كان يحدث مع الملحنين السابقين، هو كل يوم يقدم لحنا على شريط كاسيت.

العامل الاقتصادي نفسه وراء عدم الاستعانة بالموسيقيين العازفين في أحيان كثيرة، واستبدال الأصوات الآلية الموجودة على الأورج لتحل محلهم، مما أكد أيضا حالة التشابه وغياب الروح في كثير من الموسيقى التي نسمعها. وأحيانا ما يرتكب منفذ العمل بعض الأخطاء المقصودة حتى يبدو العمل معزوفا بواسطة عازفين، لا بواسطة الأورج.

يمكن قبول استخدام الأجهزة بدلا من العازفين في بعض المواقف، مثل تتر مسلسل أو في مسرحية لا تعتمد على الموسيقى بشكل أساسي، أما في تنفيذ الأغاني أو في الموسيقى الخاصة بالأفلام، فذلك يتطلب درجة عالية من الإحساس والرهافة لا تجدي معها النغمات المسجلة الثابتة على الأورج، فالموسيقى يمكن أن تصعد بالعمل الدرامي إلى الذروة وتكون سببا مباشرا في خلوده، وهناك كثير من الأفلام حققت شهرة ونجاحا بفضل الموسيقى التصويرية، ولكن ذلك يتطلب وعيا خاصا من المخرج، بأن ينظر إلى الموسيقى كعامل أساسي في صناعة الفيلم.

إن نقص الوعي والثقافة بشكل عام هو السبب في أي تراجع يصيب الأغنية المصرية والعربية، وينطبق ذلك على التوزيع كما ينطبق على بقية أفرع الأغنية كصناعة وفن، وفي هذه الصناعة الفنية الجماعية لا يكون التراجع في مكون واحد من مكوناتها دون الآخر، كما لا يكون التقدم في أحد فروعها دون الآخر ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يحيى الموجي:

الساحة الموسيقية مليئة بالموزعين الضعفاء والدخلاء

التوزيع الموسيقي علم وموهبة وقدرة على التخيل قبل كل شيء، فهذه العناصر الثلاثة هي أهم المرتكزات التي توجد الموزع الناجح الذي يستطيع أن يضيف شيئا إلى ما صنعه الملحن وأن يضيف أيضا إلى الموسيقى العربية.

بالعلم تستطيع أن تقدم الموسيقى في ثوب عالمي يمكن سماعها والأهم عزفها في أي مكان في العالم، وليس شرطا أن يكون العازف مصريا أو عربيا، وأن تدفع العالم إلى وضع الموسيقى العربية في مكانها اللائق والمناسب على خارطة الموسيقى في العالم، المكان الذي لا أرى أنها - أي الموسيقى العربية - تحتله الآن، وبالعلم تستطيع أن تعبر عن وجهات نظرك وفكرك تجاه ألحان دخلت مرحلة الكلاسيكية أو البقاء، فتدفع الناس إلى إعادة سماعها أو اكتشافها من جديد، بأن تقدم رؤيتك التوزيعية لها، بل إنني أقول لإن الموسيقى العربية القديمة والألحان الخالدة لدينا تحتاج جميعها إلى إعادة توزيع، وأن يتم التعامل معها بأفكار جديدة، تناسب جمهور هذه اللحظة، وهذا يتم في العالم كله، فتستطيع الأذن والوجدان أن يتعرفا على مناطق جديدة لم تكن مطروحة في لحن معين ... كيف يتم ذلك؟ يتم عبر رؤية جديدة لموزع دارس يضع فكره تجاه هذا اللحن موضع التنفيذ دون أن يغير فيه مطلقا، وللأسف نحن لا نتقبل ذلك، فأي توزيع جديد للحن معروف نعتبره تشويها وتحريفا وغير ذلك من المصطلحات المدمرة، بينما هذا التوزيع الجديد لا يلغي أبدا وجود اللحن القديم بصورته التي وجد عليها والمحفوظ على ملايين التسجيلات، هذا الفكر نفسه، الفكر المتحجر ينبغي التخلص منه وفتح الباب أمام التجريب بشرط الإضافة أي أن يكون الموزع عنده ما يقدمه.

إذا افتقد الموزع الموهبة فإنه سيرتكب جرائم في حق الناس، جرائم سمعية، وبدلا من التعامل مع اللحن والمقامات سنجد أن التعامل يتم مع إيقاعات، وهذا ما راج في الفترة الأخيرة، كلما نجحت أغنية وتميزت بإيقاع معين، ظهرت عشرات الأغنيات بالإيقاع نفسه، وتحديدا إيقاع «المقسوم» الذي يتميز بقدرته على تحريك الأجساد وليس تحريك الوجدان، وهذه نزعة يغلب عليها الحس التجاري أكثر ما تنتمي إلى الفن، فكثير من الموزعين غير الموهوبين يعتقدون أن هذا الإيقاع مثلا كفيل بإنجاح الأغنيات لمجرد أن أغنية أو أكثر قد نجت بعد أن استخدم فيها الموزع الإيقاع «المقسوم».

الخيال ضروري جدا للموزع، لأنه يسمح له بالإنطلاق باللحن إلى أجواء جديدة، ربما لم تكن في ذهن الملحن أصلا، ولكن أرى من الضروري الالتقاء بين الموزع والملحن، لأن الملحن هو واضع الجملة الموسيقية بينما يسعى الموزع إلى «إخراجها» بأفضل السبل.

نعم الساحة مليئة بالموزعين غير الدارسين والموزعين الضعفاء الدخلاء على الفن، والموزعين الآليين الذين يستخدمون الأورج في التوزيع والموزعين الذين يقلدون الموهوبين، وهذا ليس غريبا على أي مجال، الهندسة مثلا، ولا أقول التلحين والتأليف والإخراج، فيها ذلك!

المشكلة ليست في موزع غير دارس أو غير مبتكر، المشكلة الحقيقية في مناخ الإنتاج والتنفيذ، هناك عشرات الشركات وعشرات المنتجين يريدون أن «تُعبأ الشرائط، وتنتهي من الأمر بأسرع وسيلة وأقل تكلفة، وهنا أضع خطوطا كثيرة، فالأمر في النهاية «صناعة» وصناعة لها أربابها، أربابها هؤلاء هم المنتجون، ينبغي أن يكونوا موسيقيين أو على علاقة وثيقة بالموسيقى، بما يجعلهم يرفضون الأعمال التافهة، بما يجعلهم يحرصون على تقديم الموهوبين، وبما يجعلهم يحرصون على «صناعة» موسيقى وأغنيات جيدة، لا أن يكرسوا كل طاقاتهم للربح فقط. فهذا الغرض التجاري هو ما يسمح لملحن ضعيف بالوجود، ولمطرب ضعيف بالوجود ولموزع ضعيف بالوجود، ولموسيقى ضعيفة «أي كلام» بالوجود على خامات «أي كلام» ◆

المغنون

حميد الشاعري:

انتهى عصر الطرب ونعيش زمن الأداء الغنائي

الأغنية العربية لا بد أن تتطور مثل كل الفنون الأخرى، ولا يمكن أن نقف عند محطة واحدة في الغناء ونطلق عليها الفترة الذهبية، ونتجاهل ما سبقها وما جاء بعدها، هذا بالنسبة لي قصورا في النظرة إلى الفن، وعدم موضوعية.

ولو نظرنا مثلا إلى الأغنية المصرية، سنجد مؤسسين لها قبل عبدالوهاب وزكريا أحمد وأم كلثوم والقصبجي والسنباطي، وغير هؤلاء من الفترة الذهبية، سنجد سيد درويش علامة كبيرة. كما سنجد أسماء أخرى كانت نجوما كبيرة في زمانها وأسهمت في تطور الأغنية، ولسبب أولآخر لم تبق في ذاكرتنا كل أعمالها كمحمد عثمان مثلا، ما أريد قوله، إنه من الخطأ الوقوف عند مجموعة معينة من المطربين والملحنين ومسح ما كان قبلهم ومن جاء بعدهم، فلا أحد يوجد من فراغ ولا أحد يتعلم من نقطة الصفر أو يعلم نفسه الأبجدية وسائر العلوم!

لم أقل يوما إني مطرب، بل دائما ما أقول اني مؤد، وفي رأيي أن عصر الطرب بمفهومه القديم قد انتهى وأصبحنا في وقت «الأداء الغنائي» وهناك أدلة على ذلك وأسباب أيضا، فإيقاع العصر نفسه تغير، الجميع، ولا أقول المطربون أو الملحنون وحدهم يلهثون في حياتهم، أشعر ويشعر الناس كلهم أن اليوم أصبح ١٢ ساعة فقط وأن الساعة أصبحت ٣٠ دقيقة بدلا من ٦٠ دقيقة، وهذا ما أسميه الإيقاع السريع للحياة، ومعها أصبحت حركتنا أسرع، وفي كل شيء وفي كل لحظة، ومن ثم، لم يعد بوسع المطرب أن يقف على المسرح يغني أغنية واحدة لمدة ساعة مثلا، أو أن يقوم الملحن بعمل مقدمة موسيقية لمدة ربع ساعة قبل أن تبدأ الأغنية، أو أن تتركز الأغاني على الجانب العاطفي فقط الذي يتركز بدوره على هجر الحبيب، أو طلب التذلل له، الأغنية اليوم حالة مكثفة من الموسيقى والغناء معا، تستخدم إيقاع العصر والحياة التي نعيش فيها، ولا يمكن الرجوع بها إلى الخلف إلا إذا تحققت أغنية أم كلثوم «قول للزمان ارجع يا زمان».

لا ينبغي أن تكون أنظارنا متعلقة بتراثنا القديم فقط، وأن لا ترى إمكانية الإضافة إليه أو مناقشته، هذا خطأ ويعطل أي إمكانية للجيل الحالي وحتى للأجيال القادمة، يجب أن نراهن دائما على الجيل الجديد، على المستقبل، لا لأن الماضي سيئ أو لأنه مات، على العكس من ذلك، لأن الماضي أصبح ملكنا بالكامل ولن يضيع من أيدينا ونستطيع أن نرجع إليه في أي وقت، نغنيه ونعزفه ونقدمه بصورته الأصلية أو وفق الصورة التي نحب دون أن ينقص منه شيء، أما المستقبل، فيحتاج نظرة ثاقبة وفنانين تربوا بحيث يأتون بالجديد، أو المختلف.

لا بد للفنان أن يحقق شخصيته وإلا فلماذا يوجد أصلا، أنا أحب الغناء وأحب كل عمالقتنا القدامى، وحاورت بعضهم بتوزيعات جديدة من شدة حبي لهم، ولكن لا بد أن أعبر عن جيلي ولحظتي وأن أقدم موسيقاي أنا، لا موسيقى الماضين مع احترامي لهم، يمكن أن تحكم علي الأجيال القادمة بأني أسوأ أو أفضل، والمهم أن أكون نفسي وأن أقدم ما أحب وما يتفق مع العصر الذي أعيش فيه.

أحدث جيلنا تغييرا كبيرا في الأغنية وبكل المقاييس، ولا أقبل أن توصف بأنها متدهورة أو سيئة، في كل عصر هناك الجيد والرديء وفي عصرنا كذلك، لكننا استطعنا - والكلام يعني الأسماء المبدعة في هذا الجيل - تقديم موسيقى مختلفة وتصور عن الأغنية مختلف، ليس ابن «الإسمو كنج» أو المسرح المنضبط، بل ابن الغناء الجماعي، فكل واحد من المتفرجين يمكن أن يتصور نفسه وهو يؤدي الأغنية، وحتى المطرب أصبح أكثر بساطة وعادية، يلبس الجينز مثل المتفرجين، ويغني ما يعبر عن الشارع، أصبح ابن زمنه فعلا.

إذا سلمنا بأن الأغنية تغيرت، فلا بد إذن أن تكون العناصر المكونة لها قد تغيرت من كلمة ولحن وغناء وأداء وتوزيع، ولا أرى عيبا في أن تعتمد الأغنية المعاصرة أو الشبابية على الإيقاع، إذا كان هذا ما يميزها، وهناك أغنيات ناجحة وأخرى لم تنجح، ولكن هناك سمات مشتركة بينها أنها تنتمي إلى هذا العصر.

التوزيع أصبح شرطا ضروريا للأغنية الآن، أصبح جزءا أساسيا في صناعة الأغنية، في السابق كان التوزيع لبعض الأغنيات فقط، بناء على رغبة الملحن، أما الآن فالموزع له رؤيته الضرورية المكملة للأغنية، الملحن يعرف ذلك والمطرب يعرف ذلك والمنتج أيضا يعرف ذلك، أي أن فريق العمل للأغنية كصناعة، اختلف عن العصر الماضي.

لا أجد عيبا في استخدام الإيقاع الغربي في الأغنية في الموسيقى، ومن يستنكر ذلك عليه أن ينظر إلى الآلة التي يعزف عليها هل هي آلة عربية خالصة؟ إذا كنا نستخدم آلات غربية أو فارسية أو تركية، فلماذا نستنكر استخدام الإيقاعات الغربية؟ وفي رأيي أن الإيقاعات الغربية ليست هي القضية، بل إن القضية أن تحاول تقديم عمل جميل وجيد ويعبر عنك لا عن أي أحد آخر.

تكنولوجيا التوزيع والتسجيل أضافت كثيرا إلى الأغنية العربية، فقد اختصرت الوقت والجهد والمال، وأصبح بإمكان فرد واحد مستخدما الكمبيوتر أن يقدم عملا من الألف إلى الياء، هذا لم يكن يحدث من قبل، ولا يجوز أن نرفض التكنولوجيا لصالح ما هو سائد من تقنيات، بل يجب توظيفها. وهي الآن توظف على نطاق واسع هو النطاق التجاري سواء رضي الملحنون أو لم يرضوا، فالمسألة تتعلق بالصناعة والربح والخسارة والوقت إلى اخره، وكلها عناصر إنتاج تحسب جيدا من المنتج. الأغنية العربية بخير، نعم بخير والدليل على ذلك هو التعدد الكبير في المدارس والأساليب وطرق الأداء بين المطربين والملحنين والموزعين، وأيضا هذا العدد الكبير من النجوم الموجودين على الساحة ولكل لونه ◆

عفاف راضي:

الفضائيات تهمل الموهوبين وتبرز الأصوات الرديئة

بكل المقاييس، نعيش الآن أزمة في الفن بصفة عامة، وفي الغناء بصفة خاصة، فمصر كانت يوما من الأيام رائدة الأغنية والموسيقى والسينما في الوطن العربي، وكانت تمتلك صناعة فنية منتجة وقوية وكبيرة، تصنف بأنها ثاني مصدر للدخل القومي بعد محصول القطن، هل نتذكر ذلك الان؟ إذا فقدت مصر مكانتها في العالم العربي على مستوى الصناعة الفنية وخصوصا في الغناء، ألا نعتبر ذلك أزمة كبرى ونتحرك للبحث عن الأسباب التي أدت إلى هذا التراجع الكبير؟ ولا يعني هذا أني أرفض أن تتقدم الدول العربية فنيا، على العكس من ذلك، فكل تقدم حقيقي في أي بلد عربي في مجال الفن، يخدم الفن العربي بشكل عام، ولكن ما أشير إليه بوجه خاص هو ما حدث للفن من تراجع في مصر، ولنتكلم عن الغناء: أين العمل الغنائي الملفت الكبير الذي يهز وجداننا؟ لا يوجد، فبعد الكبار الذين أسسوا وقدموا الأعمال الفنية الكبيرة والخالدة لا تجد المناخ الملائم ولا العمل المناسب على المستوى نفسه.

إذا بحثنا عن أسباب التراجع الذي أصاب الغناء المصري، نجده أساسا في وسائل الإعلام الخاصة بنا، فهذه الوسائل، كانت في السابق تسعى إلى اجتذاب الفنانين المتميزين وأصحاب المواهب الواضحة الكبيرة، وتتبنى إنتاج أعماله، لايمان المسؤولين فيها آنذاك بأن هؤلاء الفنانين يمثلون مصر وأنهم يعبرون عنها مثلما تعبر عنها السياسة وأكثر، والآن لا يحدث شيء من هذا، فوسائل الإعلام وخصوصا التلفزيون أصبحت مفتوحة لكل من هب ودب من محترفي الغناء ومطربي الكاسيت بصرف النظر عن إمكاناتهم، بل إن أغلبية من يظهرون طوال الوقت على شاشة التلفزيون لا يمتلكون ربع موهبة يؤهلهم للإمساك بالميكرفون، وهؤلاء يستطيعون الوصول إلي باب التلفزيون بالطرق المشروعة وغير المشروعة وبوسائلهم الخاصة، لغياب الدور الذي كان يميز التلفزيون المصري، وبناء على شهرتهم المكتسبة من شرائط الكاسيت التي هي بلا رقابة فنية تقييمة حقيقية.

إذا كانت وسائل الإعلام المصرية وخصوصا التلفزيون بقنواته الأرضية والفضائية يهمل المطربين والموهوبين من ابنائه لصالح أرباع الموهوبين وأصحاب الأصوات الرديئة ويفتح لهم المجال واسعا فكيف نطلب للأغنية المصرية الازدهار أو الحفاظ على ريادتها عربيا، هذا في الوقت الذي تحرص فيه الفضائيات الأخرى والقنوات التلفزيونية الأخرى على رعاية المطربين والمواهب من أبناء البلد الذي تنتمي إليه، فتدعم القنوات اللبنانية المطربين اللبنانين، وتدعم القنوات الخليجية المطربين الخليجيين وهذا ليس عيبا منهم بل واجب، إنما يقع أساسا على القنوات المصرية التي لا يدرك المسؤولون عن الغناء والموسيقى فيها حجم الضرر الواقع على الفن المصري من جراء تقديمهم لغير الموهوبين واللامعين في أسواق الكاسيت على أنهم واجهة مصر الغنائية.

من ناحيتي لست غائبة عن الساحة الغنائية ولكني مقلة في أعمالي وظهوري لأني أدقق الاختيار، وأحاول أن أعقد صلة بين ما أؤمن به من أفكار وإمكانات وبين الأجود والأفضل في هذه اللحظة، والبومي «آخر قرار» شاهد على ذلك، حيث تجد فيه ألحانا لملحنين من الموجودين العاملين الآن مثل محمد ضياء الدين وياسر عبدالرحمن ووليد سعد، كما قدمت التتر الخاص بمسلسل «أوبرا عايدة»، ويمكن القول إنني أحرص على الوجود من دون أن تختل المعادلة الفنية التي أستند إليها، وهذا بالقطع يدفعني إلى أن أكون

مقلة في أعمالي، فالجيد ليس كثيرا هذه الأيام.

اختياراتي للألحان التي أقدمها تتوقف على توافقها مع شخصيتي الغنائية واعجابي بها، والعلاقة بين الملحن والمطرب أو المطربة قد اختلفت عن الزمن الماضي، فقديما، كان الملحن يعقد جلسات عمل كثيرة مع المطرب بمصاحبة المؤلف وبعض العازفين، وتجري بروفات تحضيرية كثيرة، ونغير ونبدل حتى نصل إلى الصيغة المثلى، ثم تبدأ عملية الحفظ وتقديم الأغنية، كان هناك ما يسمى بورشة العمل، الآن، أتصل بالملحن أو يتصل بي هو، واذا كنا لم نلتق سابقا أسمع أعماله التي قدمها من قبل، وأسمع الأعمال التي يعرضها علي، ثم أختار من بينها ما يناسبني ويعجبني وأطلب منه أن يسجله لي ونتقابل بعد ذلك في الاستوديو، أما إذا كان بيننا تعاون سابق، فهو بالتأكيد يدرك شخصيتي الغنائية ويقدم لي مايظن أنه يناسبني وأختار من بينه ما يعجبني.

أظن أن الفترة القادمة، وفقا للشواهد، لن تشهد عملا غنائيا كبيرا بل إن كل ما هو غنائي شبه منقرض الآن، سواء أكان مسلسلا غنائيا أو فيلما غنائيا، لأن تكلفة الأعمال الغنائية كبيرة ولا يوجد المنتج المستعد للمجازفة بناء على وعيه وادراكه لما يقدمه، وفي الحقيقة هذه مسؤولية التلفزيون، أن يقدم الأعمال الجيدة ذات التكلفة التي لا يستطيع الأفراد تحمل ميزانياتها وأن يسعى لتسويقها جيدا بحيث يعوض تكلفتها، ولكن يبدو أن التلفزيون قد نفض يده من دعم الفن!

المستمع العربي ليس قريبا من الغناء الأوبرالي ومن فن الأوبرا وهذا ما يجعل الإسهامات المصرية في هذا الفن محصورة بين المتخصصين فيه وبين المتذوقين له وهم قلة. ومؤخرا قمنا في دار الأوبرا المصرية بترجمة عدد من الأوبرات العالمية إلى العربية، قمت بالغناء في عملين لموتسارت هما «زواج فيجارو» و «هكذا هن جميعا» وقد عرضا في عديد من العواصم الأوروبية وسجلناهما على أسطوانات ليزر، أيضا قدمت أوبرا «الأرملة الطروب» مترجما إلى العربية لموسمين متتالين، ومع ذلك لا نطمع كمتخصصين أن يكون فن الأوبرا فنا شعبيا، لأن ذلك طموح غير واقعي بل نطمع أن يزداد جمهور الأوبرا بنسبة مطردة عاما بعد عام.

لا اعتراض لدي على تصوير الأغنيات بطريقة «الفيديو كليب» فهذا أسلوب يساعد على انتشار الأغنية، ولكنني ضد الابتذال في التصوير، أيضا موضوع الفيديو كليب مرتبط أساسا بالعملية الانتاجية وقدرات المنتج، وكلما سنحت فرصة لتصوير أغنياتي بطريقة الفيديو كليب سأنتهزها على الفور.

غناء تترات المسلسلات التليفزيونية لا يختلف عن اختيار لحن للغناء كثيرا، فهنا وهناك كلمات شعرية وتعامل موسيقي معها، الاختلاف في طبيعة الموضوع الذي يقدمه المسلسل وبالتالي ترتبط به كلمات ولحن تتر المقدمة والنهاية، وأيضا المشاركون في العمل، ومثالا على ذلك مسلسل «أوبرا عايدة» عندما عُرض على التتر الخاص به لم أتردد في قبوله لطبيعة الموضوع المقدم وللأبطال المشاركين فيه وبالطبع لأن الكلمات والألحان جاءت متميزة وجميلة وجديدة على أذن المستمع، بالإضافة إلى توقيت عرضه الذي جاء في شهر رمضان الذي تزداد فيه نسبة المشاهدة التلفزيونية بدرجة كبيرة.

غيابي عن حفلات ليالي التلفزيون ليس ترفعا مني أو رفضا، ولكن كما قلت، نحن نعيش في أزمة حقيقية وهناك إدارة جديدة للصناعة الفنية يتحكم فيها أشخاص يسمحون بتقديم التافه والسطحي من الأعمال وبروز غير الموهوبين، في هذا المناخ غير مسموح لأصحاب المواهب والجادين بالظهور أصلا، واذا ظهروا فبالمصادفة التي لا تتكرر، بل في الأغلب يواجهون بحملات التعتيم والتشويه ◆

عمرو دياب:
الأغنية سلعة تحتاج إلى التسويق الجيد

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأغنية المصرية والعربية بشكل عام تعيش فترة ازدهار واضحة، يتمثل هذا الازدهار في العدد الكبير من المطربين في كل البلاد العربية الذين يملأون الساحة ويقدمون الجديد باستمرار، ليس في مصر فقط، بل في كثير من البلاد العربية والأوروبية. ولأول مرة نجد مثل هذا التنوع والتجديد في الموسيقى العربية، وأقول العربية أنا أقصد مصر لأن مصر ما زالت تحتضن جميع المواهب العربية التي تحرص على إثبات وجودها ونجوميتها، انطلاقا من القاهرة.

في الحقيقة أتعجب من بعض النقاد الذين يقولون ان الغناء المصري والعربي في أزمة لأن المطربين الحاليين لا يغنون مثل المطربين السابقين، ومع احترامي وإعجابي بكل مطربينا العظام الراحلين إلا أنني أقول لهؤلاء النقاد إن الزمن تغير ولو كان عبدالحليم حافظ حيا لحرص على مجاراة الزمن.

هناك إمكانات كبيرة للغاية لدينا في مجال الكلمة. ولدينا ملحنون على أعلى المستويات كما أن لدينا أصواتاً جميلة كثيرة، ولكن ينقصنا شيء أساسي وهو أننا لا نستطيع أن نخاطب العالم موسيقيا وأن ندفعه أن يستمع إلينا. ولأول مرة يحدث عكس ذلك مؤخرا، عندما استطاعت بعض الأصوات العربية أن تقدم أغنيات يمكن أن يسمعها الفرد في أي مكان، في مصر والسودان وأمريكا وأوروبا والكويت وروسيا، غزت موسيقى «الراي» العالم كله وأصبح الشاب خالد والشاب مامي وغيرهما نجوما عالميين، أيضا عندما حصلت على جائزة «الميوزيك أوورد» ووجدت أن هناك من يسمع أغنياتي ولا يعرفني، سواء من المطربين العالميين أو المتخصصين في الموسيقى، فكانت الجائزة بمثابة تأكيد لحضوري في مستويات أخرى ولدى جمهور مختلف.

من السهل جدا أن أحصل على كلمات جيدة، ومن السهل أيضا أن أعطيها لملحن جيد، ثم أغنيها، لكن هذا لا يصنع موسيقى مختلفة، ولا يضيف لي كثيرا، وفي الغالب سأقع في التكرار. أنا أعمل بشكل مختلف عن ذلك، ولو كان العمل الفني هو مجرد اختيار الكلمة واللحن لهانت الأمور، فذلك أسهل ما في الموضوع، ولكن الأصعب أن تبحث عما يشغل العالم في هذا الوقت من موسيقى، وأن تتواكب معه، وأن توفق موسيقاك على هذه الموسيقى حتى تكون مواكبا للعالم، وحتى يسمعك العالم، أنا حريص على أن يسمعني أكبر عدد من المستمعين في العالم كله وليس في العالم العربي فقط.

الأغنية والموسيقى سلعة مثل أي سلعة، وجزء أساسي من السلع القابلة للتسويق، كيف نصدر موسيقانا الجميلة بالفعل ليسمعها العالم كله، هذا هو السؤال الذي يجب أن نبحث عن إجابته، لا أن ننشغل بما لا يعود علينا بعائد! وحتى الآن نحن فاشلون في تصدير وتسويق موسيقانا إلى العالم المفتوح أمام كل أنواع وموضات الموسيقى، وذلك لأن كثيرا من منتجينا بعيدون عن روح العصر، ويعملون بتصورات قديمة لا تصلح الآن!

أذكر مرة التقيت فيها بالموسيقار الراحل محمد عبدالوهاب، وسألته عن أسلوبي في الغناء وبما ينصحني، فأجابني بأنني لا أقلد أحدا، ونصحني بالاستمرار في تقديم ما أراه مناسبا لي، والا اغير أسلوبي، لأغني مثلما يغني الاخرون، وهي نصيحة لا انساها، وأعمل بها دائما.

الفيديو كليب ضروري للأغنية، بل أقول أنه قد أصبح جزءا من الأغنية الحديثة لا ينفصل عنها، وبالمناسبة، الفيديو كليب ليس جديدا، بل هو امتداد للأغنية السينمائية التي أمتعنا بها مطربونا العظام، وهي تطورت إلى الأفضل بفعل التقنيات الحديثة شديدة الإبهار، ولذلك فهي تضيف فعلا للأغنية، تضيف إلى مكوناتها من كلمة ولحن وتوزيع بعدا آخر، يتعلق بالصورة الجميلة التي أصبحت هي المفتاح إلى قلوب ووجدان المشاهدين. من ناحية أخرى، إذا كانت الأغنية تفتقد أحد العناصر الأساسية المكونة لها أو كانت دون المستوى، ففي هذه الحالة لن يستطيع الفيديو كليب أن يضيف شيئا للمطرب أو للأغنية، وأظن أن في ذلك ردا على من يقولون بأن الأغاني الحديثة عبارة عن فتيات ترقص ◆

نادية مصطفى:
الغناء تعبير عن حالة المجتمع

أدين للموسيقار الكبير محمد سلطان في كل شيء، فهو من علمني أوليات الغناء وماذا يعني أن كون مطربة لا تشبه غيرها من المطربات، وأن تغني ما ينسابها ويناسب مجتمعها، لقد انفق الموسيقار محمد سلطان الكثير من الوقت والجهد بل والمال، لأنه رأى في صوتي إمكانية التميز، وأنا لا أقول ذلك من أجل الموضوعية والحقيقة فقط، بل لأوضح مدى إيمان هذا الجيل الذهبي من فنانينا الكبار بالموهبة وحرصهم على مد يد العون لهم وتشجيعهم بكل الوسائل الممكنة، وهو ما أصبحنا نفتقده الآن بشدة، لقد كنت أقطع المسافة من مدينة «الزقازيق» إلى القاهرة كل يوم بحماس شديد في ظروف غاية في الصعوبة بهدف أن أكون عند حسن ظن الموسيقار محمد سلطان، فقد بث في نفسي حماسا غير عادي وجلعني أعرف أهمية الفن وأهمية الفنان لوطنه ومجتمعه، وأهمية الرسالة التي عليه أن يبلغها لأبناء مجتمعه، وكان أحيانا يدرك بحسه أن نقودي نفذت فيعطيني نقودا، أو أن هناك مشكلة ما تتعلق بموقف أسرتي من الفن فيتولى حلها، وكان هو من تولى إقناعهم بأهمية الفن وأهمية أن أكون فنانة.

أن تجد لنفسك مسارا خاصا في الفن الذي تمارسه ليس بالأمر السهل، بل تحتاج إلى درس جيد للفن، إلى امتلاك الموهبة، وان تعرف ماذا أنجز الذين سبقوك كما تعرف متطلبات اللحظة التي تعيش فيها، من هنا اخترت لنفسي بمساعدة أساتذتي اللون الاجتماعي في الأغنية، وهو لون لم يكن أحد من الجيل الذي أنتمي إليه يمثله أو يتميز به. وهذا اللون الغنائي يتميز بالاقتراب من المجتمع، وموضوعاته تتميز بالدرامية الشديدة، وكأنها تحكي قصة أو حادثة، وأذكر أن أغنية «جي في إيه وسافرت في إيه» مثلا والتي عبرت عن حالة الهجرة الجماعية من أجل العمل وطلب الرزق قد ارتبطت بالناس لدرجة أن

بعض الجماهير كانت تطلب مني غناءها في حفلاتي دائما، لأنه من الضروري أن تجد بين الجماهير من يودع حبيبا أو قريبا مسافرا.

أنا مقتنعة باللون الغنائي الذي اخترته لنفسي وأعمل دائما على الجمع بين المعاصرة والتقاليد الغنائية العربية السليمة فهي بر الأمان بالنسبة لأي مطرب يفهم ما هو الفن، وليس صحيحا أن اللون الاجتماعي في الأغنية قد عفا عليه الزمن، يمكن القول بأن طريقة ما في أداء اللون الاجتماعي في الأغنية قد عفا عليها الزمن، أما اللون الاجتماعي نفسه فلا، ما دام هناك مجتمع يحيا ويتحرك ويمارس الحياة في شكل نظم ويدخل أفراده في علاقات متشابكة، فلا بد أن يكون لهذا المجتمع مطربوه الذين يعبرون عن احتياجاته وعاداته ويمثلونه فنيا، بل إن كل الغناء لا بد أن يكون كذلك، ولكن من وجهات نظر مختلفة تعبر عن عدد المطربين الموهوبين في المجتمع. المشاكل وهبوط الذوق تأتي من الانسلاخ عن هذا المفهوم واستيراد جملة من الشرق وجملة من الغرب، لتغطي على نقص في الموهبة أو نقص في الدراسة أو نقص في الحضور.

أسعى في كل عمل لأن أقدم شيئا جديدا باستمرار حتى لا أكرر نفسي، وعلى كل فنان ألا يتسرع في اختيار أعماله الفنية، لأن ذلك هو ما يضعه على الطريق السليم، وأنا بصفة خاصة أدقق جدا في اختيار كلمات الأغاني والألحان التي أؤديها، كما أهتم بالإعداد الجيد من خلال البروفات الكثيرة التي نقدمها كفريق عمل متكامل لنخرج بالعمل على أحسن صورة ممكنة، على أن تكون الأغنية نابعة من عاداتنا وطبيعة حياتنا وخصوصا في ريف مصر، وهنا مجال مراهنتي على استمرار ما أقدمه من أغنيات، فمثلما بقيت لنا أغنيات أم كلثوم وعبدالوهاب وعبدالحليم، لأنها تمثل المجتمع المصري والعربي من زوايا مختلفة، أريد لفني أن يبقى للأجيال القادمة، والفيصل في ذلك بالطبع هو الجمهور.

هناك عدد كبير من الفنانين والفنانات العلامات لا أستطيع أن أتجاوزهم عندما أريد تحديد الفنان المفضل بالنسبة لي، فأنا - باعتباري فنانة محترفة - لي ذائقتان، ذائقة المستمع العادي الذي ينحاز بها إلى الصوت الشجي واللحن المتميز دون أن يعرف لماذا ينحاز إليهما، خاصة أن كلمة «الجمال» نسبية ومطاطة للغاية، والذائقة الأخرى التي أمتلكها تأتي من كوني مطربة محترفة تستطيع التمييز بين السلامة في الأداء والنشاز، كما تستطيع معرفة لماذا أجاد المطرب ولماذا أخفق، وهل صوته سليم أم ناقص وقليل وماذا يميز مطربا عن آخر ومدى تمكن المطرب من تقنيات الغناء، إلى آخر هذه المسائل التي لا يلاحظها المستمع العادي، الذي يستمع منبهرا مثلا لأغنية ضعيفة لحنا وأداء أو حتى أغنية مسروقة دون أن يعلم ذلك أو يدرك أين موضع الخلل. ومن هنا أجد أن أم كلثوم وفيروز وعبدالوهاب وليلى مراد ومحمد عبدالمطلب ومحمد فوزي ومحمد رشدي والعظيم محمد قنديل وعبدالحليم وفريد الأطرش وفايزة أحمد ونجاة ووردة أساتذة كبار سواء في جمال الصوت أو في الأداء أو في قوة الصوت ومرونته، وعندما أستمع إلى أحد هؤلاء العمالقة أجد نفسي منبهرة فعلا بالسهولة التي يؤدون بها أصعب الألحان، وبقدرتهم على إمتاعنا بالأداء المزخرف الجميل وبالإحساس العالي في الوقت نفسه.

ولا يوجد ما يسمى بالأغنية الشبابية أو غيرها من التسميات القاصرة، ولكن يمكن أن نسمي الأغنيات التي يقدمها الشباب أغاني حديثة، على اعتبار أنها حديثة بالفعل، وليس على اعتبار أنها تقدم للشباب فقط، لأن كل الأغاني تقدم إلى جميع الأعمار، بما فيها الكبار والصغار، وعلى الجمهور أن يتذوق وأن يختار في النهاية المطرب المفضل الذي يستمع إليه. وهناك أسماء من الشباب جيدة ولها مستقبل كبير في مجال الغناء، أما من يستسهل ويسعى فقط إلى تعبئة الشرائط من أجل الشهرة أو الربح المادي فهذا ليس بفنان، والأصل في الغناء أن يكون هناك تأن في اختيار الكلمة واللحن الجيدين بعيدا عن الصراع والضوضاء التي نسمعها كثيرا الآن.

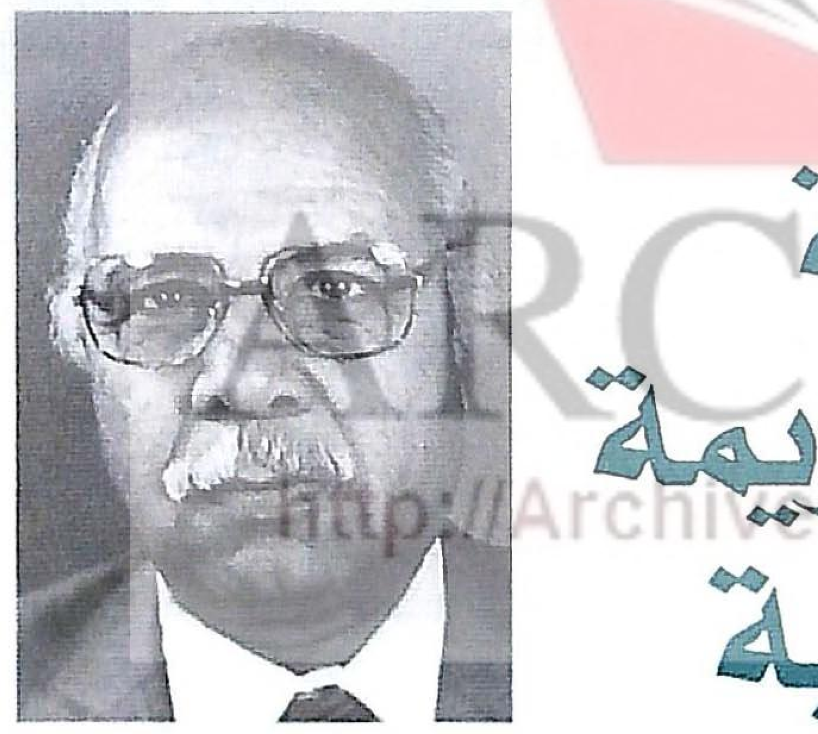
الأغاني الشعبية فن جميل ويقترب كثيرا من اللون المفضل بالنسبة لي، وهو الغناء ذو الصبغة الاجتماعية وقد أجاد فيه مطربون كبار أمثال عبدالعزيز محمود وكارم محمود ومحمد رشدي ومحمد العزبي وغيرهم، لكن مفهوم الفن الشعبي تغير منذ فترة لدى الناس، ورغم سعي النقاد والملحنين والمطربين الأصلاء إلى نقد هذا الانهيار الذي لحق الغناء الشعبي، إلا أنهم لم يستطيعوا وقف الانهيار. وانحدر الذوق العام حتى أصبح من لا علاقة لهم بالغناء، من التخصصات المهنية والحرفية الأخرى من غير الدارسين لفن الغناء وغير المدربين على تقنيات الأداء أن يقتحموا الساحة وأن يفرضوا أنفسهم على آذاننا، ولكن حتى نكون موضوعيين، هناك شيء تغير في مجتمعنا، وأصبحت أشياء كثيرة أشبه بهذا الغناء المشوه المحسوب خطأ على الغناء الشعبي، فإذا كان الفن وخصوصا الغناء مرآة للمجتمع فما نراه الآن من غناء يعبر عن الواقع المضطرب المشوه!

لست ضد تصوير الأغنيات بطريقة الفيديو كليب وقمت فعلا بتصوير عدد من أغنياتي، لكني أعترف أنني مقلة في تصوير أعمالي، ولكن هناك عدة أسباب وراء ذلك أهمها التكلفة العالية للتصوير، وخاصة بعد دخول عصر الكمبيوتر جرافيك والخدع الالكترونية في التصوير وهذا ما ينقصنا، ليس في مصر وحدها بل في البلاد العربية كلها، فالفيديو كليب أصبح عاملا مهما في إنجاح الأغنية كما أنه يساعد على انتشارها انتشارا واسعا عبر الوسائط التكنولوجية مثل «السي دي» وبما أننا في عصر نسمع فيه عن الجديد كل يوم، فيجب الاستفادة من تجارب الغرب من تصوير الأغنيات حتى تواكب العصر وحتى لا تصبح أغنياتنا العربية ضيقة الانتشار على المستوى العالمي بسبب ضعف إمكانات التصوير ◆

النقاد

فرج العنتري:

بدأت موجة الاسفاف مع هزيمة الثورة العرابية



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

البداية مع الخديوي إسماعيل الذي حرص على تلبية مطالب ذوي قرباه من الأتراك والشراكسة وبقايا المماليك الذين لم يقبلوا بأنغام المصريين «البلدية» وطالبوا بأصالة النغم «العثماني»، فلم يتوان عن أن يصطحب معه إلى الأستانة كلا من عبده الحامولي ومحمد عثمان والشيخ يوسف المنيلاوي، ليتعلموا أصول التتريك النغمي لحنا وإيقاعا ولفظا و«هنكا ورنكا» بـ «الأمانات» و«يا لالالي»، ليعودوا وبرفقتهم أجواق للعزف التركي لمواصلة التدريب في مصر، بكل ما يتوخى رضوان السادة بنغم المديح ولهو التفاريح ونواعم التهويمات، وتمديد الفراش النغمي لأوجاع العشق والغرام وتباريح الضنى وعذاب السهاد ومعاناة لوم العزال! وبذلك انزرع التتريك ومقتضيات أساليبه في العاصمة الكبرى عندنا وفي توابعها الصغرى بمصر، وأصبح لهم بالتشجيع شأن وأي شأن، وأما الفلاحون في قراهم فقد انكفأوا على أراغيلهم لبث شكوى الزمن الأغبر في مواويلهم الخضراء والحمراء وشحنها بما في نفوسهم من الضر والأذى.

ثم حدثت الخيانة التي هزت الثورة العربية ومعها أطلقت دفعات من المخدرات النغمية في مباذل من عروض المسرح الخليع أو من طقاطيق التعهر اللفظي التي ظهرت يومئذ بغزارة في عمليات إنتاج وترويج لثلاث شركات أجنبية في تسجيل الاسطوانات، وبأصوات وحناجر لم تستح أبدا من أن تردد على أسماع المشاهدين: «ارخي الستارة اللي فريحنا» و«من يوم ما عضتني العضة ودا كان نهار لم يتقضى» وأنا لما استلطف ما يهمني بابا» وبذلك انفتح الباب واسعا أمام المخدرات النغمية.

لكن في مقابل هذا الوباء النغمي داخل الثنائي الوطني سيد درويش وبديع خيري في حالة إبداع تأسيسي نقلت الموسيقى والغناء المصري والعربي إلى الوطنية والإبداع من ألحان الموظفين والشيالين والسقايين والعربجية وكل فصائل الشعب العامل لا الخامل، وتميز هذا الإنتاج الذي أسهم فيه بيرم التونسي أيضا بعمل حساب لأدوار أهل الشوارع والحواري والقرى والعزب والنجوع ومن مستويات المواطنين ليقولوا كلمتهم ولأول مرة في مجريات الأمور بلسان التعابير الغنائية، وبالطبع لم يكن هينا على الاستعمار أو أعوانه ولا على سدنة التتريك النغمي أن يتقبلوا من سيد درويش وصائغي منظومته أن يجعلوا من الموسيقى سلاحا تنويريا شعبيا ضد التبعية والإحتلال والسراي والاقطاع فاتهموه بالفرنجة وبتمييع الموسيقى الأصيلة.

ومع توفر الإدارة الوطنية المثقفة في الإذاعة المصرية، ممثلة بشخص الأستاذ محمد حسن الشجاعي من سنة ١٩٥١ وحتى ١٩٦٣، أمكن ضبط العمل الموسيقي وتوجيهه وجهة وطنية فتعددت ألوان البرامج الغنائية والموسيقية الثقافية، كما أمكن أن تظهر في الستينيات بوادر الأغنية السياسية في ألحان كمال الطويل ونظم صلاح جاهين، ومن خلال حناجر تصدرتها أم كلثوم وعبدالحليم حافظ والكوراليات وبمراعاة توضيب أدوار لمشاركة الـ «نحن» في الصياغات وفي الأداء، ومن إيقاعات وألحان دخلت عليها صناعات التوزيع الأوركسترالي والهارمونية وبتكثيفات من النفخ الخشبي والنحاسي، ولموضوعات تجاوزت دائرة الصد والهجر وإذلال النفس أو إطلاق ياءات النداء المفجوعة إلى ضوء التعامل بتعابير احتضان معطيات الحياة اليومية لثورة يوليو في رنين من الصدق الجماهيري العام.

ثم وقعت النكسة فتناقصت كميات الرنين الصادح في الأغاني، لكن الصياغات ظلت تعتصم بتعابير التماسك الجمعي لتحقيق أمل الجماهير في تحرير الأرض والثأر للعرض، لممارسة مهام الصمود والاستنزاف، وبأن «أي دمعة حزن لا»، و«خللي السلاح صاحي، صاحي صاحي» لكن الذي لوحظ واستلفت النظر يومذاك هو دخول ثلاثة روافد تعبيرية في مجرى أنغام الفترة: أولها رافد «التماسكيين» في عمليات تحركهم الناجح بالنغمة العربية الخالصة من حنجرة أم كلثوم «سيدة الغناء العربي»، في خطة سفرياتها الناجحة إلى مختلف العواصم الشقيقة لإثبات استمرارية الفعل العربي للوجود العربي الفعال في ساحته الكبرى من المحيط إلى الخليج.

وروافد «الهروبيين» الذين صدمتهم حادثة النكسة بقوة هشمت عظام أرواحهم، فلجأ بعضهم إلى التعامل بعواءات الديسكو في لغاته الأجنبية نفسها هروبا بأنفسهم من البيئة الوطنية، والتمس البعض الآخر لاغترابه تنغيم «اللامعقول» من ألفاظ «العدويات» وحروفها مما هو معروف، والثالث هو رافد «المقاومة الساخنة» التي نظمها أحمد فؤاد نجم ولحنها الشيخ إمام في تعبيرات من النقد اللاذع مباشرة أوبالتورية الغامزة اللامزة، ولكن مع الدعوة أساسا إلى تحقيق تحريرالأرض والإنسان معا.

ومع تنفيذ معركة العبور في السادس من أكتوبر عام ١٩٧٣ المجيد راحت كل الروافد الثلاثة تصب في المجرى الرئيسي للفرحة بالنصر، وببطولة الجندي المصري الذي رفع العلم ومسح الألم، وبقيمة السلاح والتخطيط العبقري و«عاش اللي قال الكلمة بحكمة في الوقت المناسب».

ولقد كان المتوقع أن يستمد هذا الانتعاش «النفس النغمي» وانفتاح الشهية على تماسك وتآزر الحياة لمصر العربية، ومستقبلها المضيء، لولا ماحدث من نكسة التراجع عن تداول الرصيد الغنائي في إعلاء شأن الوحدة العربية، والعمل على فتح الباب الواسع لترويج مخدرات ما قبل الثورة من تتريكات «لما بدا يتثنى»،التي احتضنت بعثها وترويجها كل الفرق الموسيقية لتعداد ١٩٢ قصرا وبيتا للثقافة الجماهيرية، وهذا إلى جانب الدعوة المكثفة لتفضيل وتناول الألوان النيئة من سذاجات الفن الشعبي الصوفي والدنيوي.

وبالإضافة إلى إنتاجات غريبة لبعض المشاهير من نماذج وملاهي «فاتت جنبنا» بأسلوب الجاز الأمريكي، أو ما عرف «برقصة قمر ١٤» وما في هذا المستوى فنازلاً، وقد أدى كل هذا الإنهيار والتعتيم إلى ظهور ما أصبح يعرف بمشكلة الأغنية، على

د. هدى طعيمة:

أغاني اليوم إفساد منظم للذوق العام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

واقع الأغنية المصرية الآن واقع متردٍ، بعد أن خرجت من جلدها، ومن مسارها التاريخي إلى العراء، إلى عكس مسارها الأصلي على طول الخط، فالأغنية المصرية كانت تعبر عن الروح المصرية وعن الذوق المصري، ولها ملامح وأصول وسمات، مثل أي عنصر من عناصر الشخصية القومية، أما ما نسمعه الآن من غناء، فلا يعبر عن الروح المصرية أو عن الذوق المصري، كما أنه يفتقد الملامح والسمات والأصول.

كل الموسيقيين الكبار السابقين كانوا مختلفين فيما بينهم حول الموسيقى، لكنهم كانوا جميعا متفقين حول مجموعة من الأسس والسمات التي تميز الموسيقى العربية بين موسيقات الحضارات الأخرى، ومن ثم استطاعوا أن يعبروا عن عصرهم بلغة موسيقية راقية، وأن يطوروا موسيقاهم العربية من دون كسر أي من ثوابتها أو التنكر لها واللهاث خلف أسوأ ما يشيع من الموسيقات السوقية التجارية في الشرق والغرب.

وما يقال في تبرير ذلك من ضرورة مواكبة العالم والخروج من أسر «التتريك» لغو وكلام فارغ، فمواكبة العالم موسيقيا أوثقافيا لا يجب أن تتم بالإرتماء في خانة التقليد الأعمى لموسيقاه الجيدة، لأننا في أفضل الأحوال لن نكون سوى نسخة مقلدة لا يسمعها أحد، لأن الأصل موجود وقائم. لكننا لا نفعل حتى ذلك، ولا نقلد حتى الموسيقى المحترمة الراقية في الغرب والشرق، بل نقلد أسوأ ما لديهم من ألحان سوقية رائجة سرعان ما تندثر عندهم ونظل نحن نجترها مثل القردة، وتدريجيا يخبو وينعدم إسهامنا الثقافي والحضاري. أما الخروج المزعوم من «التتريك» فهو حديث مستشرقين، فنحن الذين غزونا تركيا بموسيقانا ولم يغزنا الأتراك، وهذه الملامح الشرقية والعربية والمصرية الموجودة في الأغنية التركية نقلت إلى تركيا بعد دخول الإسلام إليها، نقلا عن مصر بعد الفتح الإسلامي لها، والذي بمقتضاه انتقلت كثير من خصائص الأغنية المصرية والموسيقى المصرية إلى العرب ومنها إلى تركيا وغيرها من البلاد بعد ذلك، فمن الذي تأثر بالآخر، وأخذ منه؟

الدليل على ما أقول أنه لا يوجد في العالم أجمع، في البلاد الإسلامية أو غير الإسلامية من يتلو القرآن الكريم أو يجوّده أو يرفع الأذان أو ينشد التواشيح الدينية والابتهالات مثلما يجري في مصر، وليس من خصائصهم الموسيقية هذا الأداء الموسيقي الرائع الذي يجبُّ كل أنواع الأداءات ذات الصلة بممارسة الشعائر الدينية.

أحمد الله أننا في عصر التسجيلات، الذي حفظ لنا روائع الموسيقى والألحان والسمات التي تميز الموسيقى العربية. لأن الأجيال الحالية من المطربين والموسيقيين لا علاقة لهم - في الأغلب - بهذه السمات والملامح، وهو أيضا ما يجعل القلة المتمسكة بالأصالة والمالكة للموهبة قادرة على إبصار الطريق السليم، ويضع الأدعياء والمهرجين وهم الكثرة الغالبة في الزاوية، لأنهم سيسقطون إلى حيث لا يسمعهم أحد. ما زال لدينا موسيقيون كبار ومطربون كباروقراء للقرآن كبار، أولئك الذين مازالوا يقبضون على الكلمة الأصيلة وعلى اللحن الأصيل لأنهم تأسسوا بشكل صحيح، المشكلة في الأجيال الجديدة التي لم تأخذ الطريق السليم في التعلم، أو في السماع، فبعد عشر سنوات سيختفي الجيل الكبير من المؤلفين والملحنين والمستمعين، ولن يجد الجمهور الحالي من يقول له «أين موسيقى بلدك»، أو غيرها من التعبيرات الدالة على عصر الاستقلال الفكري والثقافي والموسيقي، بل سيسود أصحاب النزعات التغريبية الاستلابية، دون أن يجدوا من يقول لهم ماذا تقدمون؟ وماذا تفعلون بموسيقى أمتكم؟

نظام التعليم الموسيقي في مدارسنا ومعاهدنا المتخصصة، تتولاه الأجهزة الرسمية، تضع المناهج وتشرف على تنفيذها، وللأسف الشديد فإن هذا النظام هو المسؤول عن الدمار والتأخر اللذين لحقا بالموسيقى المصرية الآن، سواء في المدارس أو المعاهد أو أجهزة الإعلام. ربما تكافح بعض القطاعات بكل طاقاتها مثل الهيئة العامة لقصور الثقافة وقطاع الفنون الشعبية خاصة عندما كان يتولى القيادة فيه عبدالرحمن الشافعي، حيث مثَّل الحفاظ على الروح القومية هدفا معلنا، لكن مثل هذه المقاومة وهذا السعي للحفاظ على ملامح الأصالة، يبدو أنهما مرتبطان بوجود قيادة فاهمة ذات توجه وطني، وعندما تترك مثل هذه القيادة موقعها لسبب أو لآخر، ينهار كل شيء.

إن تيار التغريب والتخريب وإشاعة الفوضى في الموسيقى المصرية كبير وواسع وعنيف مسنود من أصحاب المصالح المختلفة ومن «الأرزقية»، ويسبح عكس هذا التيار قليل من فنانينا مثل عطية شرارة وميشيل المصري ومحمد علي سليمان على سبيل المثال.

الفولكلور الموسيقي وترديدات النغمات والترجيعات الشعبية اللفظية كانت دائما مجالا خصبا أمام موسيقيينا، ينهلون منها انطلاقا من حس قومي ووطني واضح، فنجد السنباطي ينهل من هذا التراث ويطوعه، نجد زكريا أحمد وعبدالوهاب وبليغ حمدي والموجي وكمال الطويل والقصبجي وفريد الأطرش كلهم أفادوا من هذا التراث، وظلت علاقتهم ممتدة إلى جذورهم، على العكس مما يحدث الآن من انفصال. متعمد عما يخص الذات القومية وتراثها الموسيقي أوعدم التواصل معه أصلا، فنحن أمام نتاجات موسيقية سوقية أو مستغربة تتوجه إلى جمهور أجنبي لا إلى الجمهور المصري والعربي، فتأتي النتاجات الموسيقية خائرة، مشوهة ولا ملامح لها، جملة من الشرق وجملة من الغرب، سرعان ما تسقط ولا يبقى منها شيء. أستثني من ذلك قلة قليلة من الشباب، من بينهم ياسر عبدالرحمن وأحمد السنباطي.

نجد أنفسنا هذه الأيام أمام أشكال موسيقية، يطلق عليها خطأ الموسيقى الشعبية، وهي ليست كذلك، فما يروج هذه الأيام هو موسيقى سوقية يقف وراءها الإعلام وأجهزته المختلفة، هو الذي تسبب في نشرها كما تسبب في ذيوعها، أنا لم أشتر مطلقا مثل هذه الأشرطة السوقية فكيف وصلتني؟ من أجهزة الإعلام الرسمية التي تحرص فيما

حين كان الواقع الفني كله يتطلب ربط هذه المشكلة بأخواتها في شتى فروع الإبداع المصري من سينما ومسرح وتشكيل وأشعار للإمساك بتلابيب كل مسببات التضاؤل والإسفاف، إلا أن الموقف لم يكن كله تأثيرا سلبيا ورضوخا لهذا التصاغر، لأن اللون الساخن من أغاني النقد السياسي اللاذع، والتنوير الفني لتمييز الخبيث من الطيب، ومن إدخال الوطن طرفا أصيلا في لواعج الحب وبذل الفداء مضت كلها تمارس رواجها في ندوات المثقفين في الزيادة وبمضاعفة إنتاجها في طبعات تم تجهيزها في خارج الوطن، وبذلك ظهر الثنائي العظيم «إمام - نجم» وحدهما فارسي صوغ وقدما أغاني المقاومة والتنوير بالثمن المر المعروف!!.

مع ظهور شركات الكاسيت الانفتاحي وانتشار نشاطها في طول البلاد وعرضها، أصبحت عمليات إعادة تسجيل الأغاني القديمة في توزيع أوركسترالي تفتقد إلى عناصر الإغراء الربحي للاستثمارات، على حين أن أي نوع من الإنتاج الغنائي بالذات ينبغي التحوط من مضاره الاجتماعية ويتطلب أوضاعا سياسية تكفل تخديمه لتغذية أذواق ووجدانات المواطنين بالمادة الصحية لفظا ونغما وأداء وموضوعا كي لا يقعوا فريسة لفيروسات قتل الأذواق وأمراض النفس والبدن. فالأصل فيما يصح استماع الإنسان إليه - بما هو إنسان!! - أن يكون نغما موسيقيا رائقا وله مذاقه السائغ، وليس من تنعيرات الحناجر أو ثغائها، ولا من جلاميد المعزوفات أو ارتطاماتها، أو من فرقعات الإيقاع وانفجاراتها.

لقد تم حل وتسريح فرقتي الإذاعة والتلفزيون، وظهرت في الممارسات فرق التأورب والتأمرك مع ما انضاف إلى هذا السداح والمداح من أنشطة شركات للكاسيت في إنتاج ونشر البلاوى النغمية التي اشتكى منها طوب الأرض المصرية، والثابت أن الأقلام الناقدة قامت بواجبها في كشف وتعرية سوءات الكاسيت وأن نحوا من خمسين شركة تستثمره أصبحت مفرودة اليدين في الإنتاج والنشر، وأن حيل أصحابها لم تعجز عن الانفلات من أي ضوابط رقابية على المصنفات ولا حتى عن تسريب إنتاجها إلى كل من مرفقي الإذاعة والتلفزيون لنشره بإمكانات الدولة.

والملاحظ أن لون الأغنية عندنا أصبح يطغى على ما سواه من الإنتاج الموسيقي، وأن أي أغنية تبدأ كلمة قبل أن تكون نغمة لتصبح بهذا المعنى سلاحا خطيرا، لأن الناس يعشقون ترديدها، فضلا عن أنها تنتقل بلغتنا ولهجتنا إلى بقية العالم العربي، و كل هذا يحتم على من يتصدون إلى كتابة الأغنيات وصياغة ألحانها وكذلك من يتولى أداءها أن يتذكر أهميتها الجماهيرية والقومية وبأن تأثيرها يمس حياتنا مسا مباشرا.

جدير بنا إذن أن تكون أغانينا إنسانية المذاق والهدف، وأن تملأ نفوسنا تفاؤلا وحيوية، وأن تدفع شبابنا إلى الإقبال على العمل بالأمل إذا ما عولجت منها سلبيات الكلمة والنغمة والأداء بالآتي:

أولا: عدم قصر دلالة «الأغاني العاطفية» على تعابير الالتياع ومعاناة العوائق في لقاء الحبيب البعيد أو القريب القاسي، وكأنما قد ضاقت عاطفة الحب المصرية عن أن تستوعب «حب الوطن» و«الطبيعة الجميلة» و«حب الخير والتعاون»، في حين أن أيا من العواطف السامية الأخيرة أرفع شأنا وأعلى مقاما، وأصدق دلالة على مشاعر الإنسان السوي من تلك الصغائر الفجة وتسطيحها التعبيري.

ثانيا: التخلي عن الاحتباس في نوع اللون الإنفرادي.

وذلك أنه رغم ما كشفت عنه التحليلات العلمية للإخصائيين العالميين، والأغاني الشعبية المصرية التي بلغت ١٦٦ أغنية ومقطوعة جُمعت من شتى أنحاء الجمهورية، وثبت منها أن الصفة الجماعية تعتبر ميزة أساسية في موسيقانا الشعبية، فإن غالبية الإنتاج الإذاعي والتلفزيوني تنحاز بشدة إلى نوعية الغناء الفردي الملتاع.

ثالثا: عدم التساهل فنيا وإداريا في قبول وإرسال ما تفرضه برامج الفرق الخاصة على الإذاعة والتلفزيون من فقرات الحفلات الخارجية التي يختلط فيها الأداء بالصياح والهتاف الهمجي والصفير، أو بتلوث الأداء نفسه في حالات كثيرة بأساليب غير لائقة اجتماعيا، وبشخصيات غنائية تفتقر أصلا إلى صلاحيات حناجر الغناء.

رابعا: العمل على مراعاة التفرقة العلمية بين الفلكلوريات وبين الأغاني الدارجة، فإن من خصائص الأولى أن تكون مجهولة المؤلف، كما تتميز الثانية بأنها من إنتاج مؤلف معروف يميل إلى محاكاة المأثورات النغمية للشعب، وذلك أنه عن طريق ما يحدث إذاعيا وتلفزيونيا من الخلط، يندس في ثروة فلكلورنا الموسيقي ما ليس منه بحال.

خامسا: عدم السماح بإجازة أو تكرار إرسال أغاني الإذلال النفسي و تكريس الاغتراب عن الوطن والاستهانة بقيمه المقدسة، أو الحض على تبديد الوقت وإهدار الجهد ◆

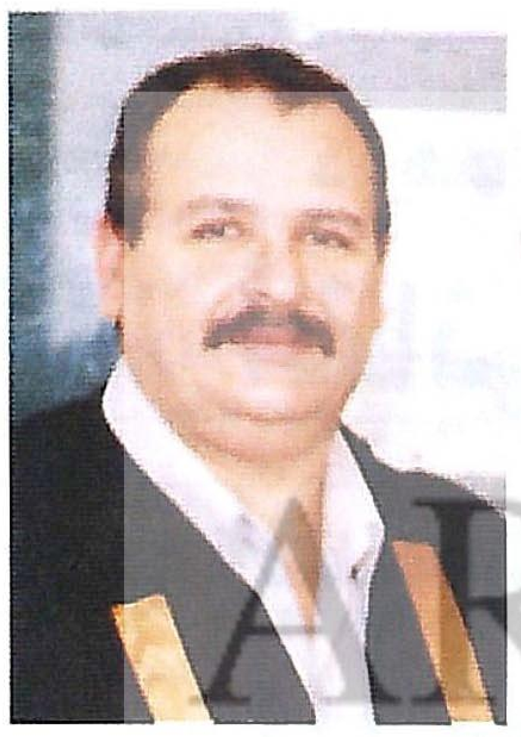
يبدو على الترويج لها لسبب أو لآخر. وفي اعتقادي أن القائمين على هذه الأجهزة الإعلامية هم إما غير فاهمين أو مخربين أو مستفيدين، أو الأمور الثلاثة معا!

طوال الوقت، وعلى مدى الزمن، كان الفن الهابط السوقي موجودا، ولكن كم كانت نسبته؟ كانت نسبة محدودة للغاية، فما الذي جعل التدني هو السائد والشائع والمعياري؟ أجهزة الإعلام. في السابق لم تكن أجهزة الإعلام بهذا الانتشار والسيطرة، كما أنها كانت تعمل وفق غاية محددة تتمثل في الارتقاء بالذوق ورفع المستوى الثقافي العام، الآن كل ذلك تغير وأصبحت وسائل الإعلام وسائل إعلان بالدرجة الأولى، بما يحمله ذلك من إسفاف وتدن في استخدام الكلمة والنغم، ثم أصبحت تحت سيطرة سوق الكاسيت حتى أصبح مكانا محصورا في فئته وهامشه الضيق، من الأعمال السوقية المفروضة علينا فرضا، على القنوات الأرضية والفضائية، وإذا كان بعض الكبار المثقفين ثقافة موسيقية ينفرون من هذا الابتذال ويتجنبونه، فماذا يفعل الصغار وغير المثقفين فنيا وموسيقيا، بل ماذا يفعل الأميون فنيا، وهم الأغلبية الساحقة في مجتمعاتنا؟ يعتمدون المعيار السوقي ويصبح شعبان عبدالرحيم هو المطرب الوطني الأول! وهم معذورون في ذلك فالوسائل المنوط بها تثقيفهم وتنويرهم قد تخلت عنهم بعد أن أُخليت من القيادات الواعية والوطنية!

ما يسمى بالفيديو كليب، أو التصوير السينمائي للأغنية، الذي انتقل إلى التلفزيون تاليا، فن مشروع ولا غبار عليه، بل إننا مشهورون بالأفلام الغنائية والاستعراضية، ولدينا كم كبير من الأفلام الاستعراضية ذات المستوى الرائع، ووصل الفيلم المصري بها إلى جميع أنحاء العالم، إلى جانب تغطيته لجميع أنحاء الوطن العربي، لكن المسألة تتعلق بكيفية توظيف التصوير السينمائي في الأغنية، فالمصانع تصنع السكاكين فتستخدم استخداما مشروعا، كما تستخدم في القتل وترويع الآمنين، فالذنب ليس ذنب المصنع الذي صنع السكاكين ولكن الذنب ذنب القتلة والمجرمين ومن ينشر الفكر الإجرامي.

لقد رأينا الغناء المصور في الأفلام الاستعراضية الشهيرة لكبار مغنينا، من عبدالوهاب وفريد الأطرش وليلى مراد إلى عبدالحليم حافظ ومحمد فوزي وغيرهما مما له قيمة باقية حتى الآن. هذا هو النموذج لما يجب أن تكون عليه الأغنية المصورة، أما ما يحدث حاليا فهو الكارثة بعينها، فإلى جانب الفظاظة والسوقية، هناك صلة مقطوعة بين مايؤدى وما يُغنى، والصلة المقطوعة بين ما يُؤدى في الصورة وبين الفن، وإذا كانوا يطلقون عليها الأغنية الراقصة، فما نراه ليس رقصا، بل إيماءات وملابس فاضحة مستمدة من الأفلام الإباحية، أو الأفلام المنافية للآداب، بحسب التعبير القانوني. هي مجرد حركات وتعبيرات بالجسد والحواس لا تنتمي إلى أي فن، وتقع تحت طائلة القانون، أما الفن، فن الأداء وفن الرقص، وفن الأغنية المصورة فهي كلها موجودة ونماذجها الجيدة محفوظة على شرائط التسجيل، وأحمد الله مرة أخرى أننا في عصر التسجيلات الذي يحفظ لنا المعيارية الحقيقية، حتى لو سادت في وقت من الأوقات المعيارية السوقية.

ما يمنح الأغنية السوقية ذيوعها، فضلا عن وسائل الإعلام، أننا نعيش في ظل ما اسميه «ثقافة الكلينيكس»، ثقافة «فالصو» مزيفة، ليس فيها مجهود وليس لها عمر، مثل هذا المنديل الورقي الذي تستخدمه مرة وتتخلص منه، فالكلمة الآن لا مجهود يُبذل فيها، واللحن في الأغلب الأعم، لا مجهود يُبذل فيه، والغناء أيضا لا مجهود يُبذل فيه. فضلا عن ذلك كله فالأغنية الآن تُسجل بطريقة الموسيقى الغربية، تحت ادعاء التطور، وهذا بعيد تماما عن موسيقانا، فخصائص الموسيقى الغربية عكس موسيقانا تماما، في تقنيات الأداء وفي تقنيات التلحين وفي تقنيات العزف والآلات الموسيقية المستخدمة، مما يظهر في تقنيات الغناء نفسه، وإذا استمررنا في ذلك فلن نكون سوى نسخة مقلدة من النتاج السوقي الغربي ومصيرنا الإنقراض ◆



نبيل شوره: تحولات حاستي السمع والبصر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حفل النصف الثاني من القرن العشرين، بأحداث أثرت في حياة الإنسان المصري، فكانت الأغنية خير وسيلة ليعبر بها عن آماله وطموحاته وآلامه وافراحه، قامت ثورة يوليو عام ١٩٥٢، وتغير نمط الحياة المصرية، فبدات الأغنية تعبر عن مختلف شرائح المجتمع، تعبر عن العامل والفلاح والمثقف، قامت حرب ١٩٥٦ ونكسة ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف وحرب ١٩٧٣، كل ذلك عبرت عنه الأغنية بكل صدق من خلال الكلمة واللحن والأداء.

كانت وسائل التعبير في هذه الفترة قادرة على إيصال الفن إلى الجماهير، وجمع رواد الأغنية المصرية بين الأصالة والمعاصرة، تواجد محمد عبدالوهاب وأم كلثوم وعبدالحليم حافظ وشادية ونجاة ومحمد عبدالمطلب ومحمد رشدي... وغيرهم.

كل هؤلاء كانوا يشكلون تيارات مختلفة في الفكر الفني للموسيقى إلى جانب التنافس الفني الشريف بين كبار الملحنين مثل رياض السنباطي وأحمد صدقي ومحمود الشريف وعلي إسماعيل وكمال الطويل ومحمد الموجي وبليغ حمدي ومنير مراد وسيد مكاوي... وغيرهم.

إنه مناخ صحي عاش فيه المجتمع المصري، توالت فيه الأحداث وانطلقت الأغنية تعبر عنها بكل صدق وأمانة، فتطورت وازدهرت من خلال الإذاعة والتلفزيون وحفلات المنوعات وحفلات أضواء المدينة.

في الفترة ما بين عامي ١٩٥٠ - ١٩٧٥ كانت الإذاعة هي الطريق الأسرع والأقوى إلى سماع الجمهور العربي، حيث كانت الإذاعة مدرسة للمطربين والمطربات.

واهتمت الثورة بإضافة محطات إذاعية قوية جذابة، عملت على الارتقاء بالذوق العام فقادت المستمع نحو الأفضل حيث شغلت عقله وملأت قلبه، فالإذاعة ليست وسيلة للفكر ولا للثقافة ولا للحياة، ولكنها لتخدم الفكر والفن والثقافة والحياة، ثم حدثت نقلة أخرى بعد افتتاح التلفزيون عام ١٩٦١، ترتب على ذلك أن الأغنية التي كانت تحتاج في الماضي إلى عشرين عاما حتى تصل إلى مليون شخص، أصبحت في ساعة واحدة تصل إلى مليون عربي.

وتنوعت الموضوعات التي تناولتها الأغنية لتساير حياة المجتمع، ودخلت كل منزل فظهرت أغان للأم مثل أغنية «ست الحبايب» لمحمد عبدالوهاب، واغنية «الأخ» من ألحان عبدالوهاب أيضا، واغنية «بيت العز» من ألحان الموجي، وكلها أغنيات أدتها المطربة فايزة أحمد، هذا إلى جانب أغنيات الأطفال التي لحنها وأداها محمد فوزي، مثل أغنية «ماما زمنها جاية» وأغنية «طلع الفجر»، كما ظهرت في هذه الفترة أيضا البرامج الغنائية في الإذاعة، وهي عبارة عن فن شعبي يستمع إليه المتلقي ويحس فيه صورة نفسه، صورةعاشها وامتزج فيها وتقدم إليه في إطار جديد من الألحان والأنغام في توزيع موسيقي عصري وبكلمات تفهمها مختلف الشرائح الاجتماعية، ومن هذه البرامج الغنائية نذكر «أيوب المصري» و«أدهم الشرقاوي» و«عابد المداح»، وبعض هذه البرامج تبدأ بـ «الصلاة على الرسول صلى الله عليه وسلم» كعادة القصاصين عندما يروون عملا شعبيا، وعنصر الغناء في هذه البرامج ليس دخيلا عليها، فهو جزء لا يتجزأ من العمل نفسه، فالغناء في هذه البرامج جزء من الخط الدرامي ويؤكد الصورة في نفس المستمع، أما الراوي فدوره هام ولا بد أن تكون لديه قدرة على التعبير، ويتم استغلال المؤثرات الصوتية في التعبير، ويلعب الإخراج دورا هاما في البرامج الغنائية، وهكذا ظهرت الأغنية القصصية التي تقوم على مقومات وعناصر أساسية في مقدمتها الإلقاء المنغم Recitative المعروف بالأسلوب الخطابي في الأوبرات العالمية.

وبافتتاح التلفزيون عام ١٩٦٠ ظهرت «أغاني الإعلانات» وهي سريعة خفيفة بسيطة تعتمد على الإخراج التلفزيوني ودوره في جذب المشاهد، كما ظهرت المقدمات الغنائية للمسلسلات (الأعمال الدرامية).

كما ظهرت حركة غنائية تعتمد على التعبير الرومانسي، ونذكر من هذه الأغاني «أيظن - ساكن قصادي - فاتت جنبنا... وغيرها» من ألحان محمد عبدالوهاب، كما أن التعاون الفني بين أم كلثوم وعبدالوهاب، كان دافعا للتطور الفني والمحاولات الدائمة للحاق بركب الاثنين من مختلف الفنانين.

كما ساهم التلفزيون أيضا من خلال تقديم عروض الفرق الشعبية، بنشر الأغاني الشعبية في فترة الستينيات أمثال ما قدمته فرقة رضا والفرقة القومية للفنون الشعبية، والفرق التقليدية مثل «متقال» و«محمد طه» «وخضرة محمد خضر»... وغيرهم، مما دعم انتماء الإنسان المصري لوطنه.

بعد نكسة ١٩٦٧، حدث شرخ نفسي في أعماق الفنانين جميعا، فظهر نوعان من الأغنية:

أولا: الأغنية التراثية، وتؤديها فرق التراث.

ثانيا: الأغنية الملتزمة (السياسية) ويؤديها المطرب أو المطربة أو المجموعة الصوتية أو الاثنان معا.

وبدأت الدولة في إنشاء وتأسيس فرق التراث الغنائي العربي التي بدات بفرقة الموسيقى العربية عام ١٩٦٧، وفرقة إحياء التراث العربي، وفرقة أم كلثوم، والتخت العربي، كما برز عدد من المطربين والمطربات أجادوا غناء التراث التقليدي العربي، ونذكر منهم إبراهيم حمودة وعباس البليدي... وغيرهما، وجدير بالذكر أنه منذ عام ١٩٥٨ عهدت الإذاعة إلى إبراهيم شفيق بالإشراف على تسجيل الأدوار والموشحات، في محاولة لحفظ التراث الكلاسيكي من الضياع، كما أنشأت وزارة الثقافة في أواخر عام ١٩٦٧ فرقة الموسيقى العربية كفرقة رسمية للدولة تابعة لهيئة المسرح والموسيقى لتؤدي رسالة إحياء التراث الغنائي في حفلات جماهيرية بقيادة عبدالحليم نويرة، الذي استمر قائدا لها حتى وفاته عام ١٩٨٥، وبفضله أصبح تراث الموسيقى العربية حقيقة حية يعايشها الجمهور مرتين كل شهر، بالإضافة إلى سفريات الفرقة في جميع محافظات مصر، ووفق عبدالحليم نويرة في تدريب العازفين والمنشدين وفقا لأساليب متطورة لم تكن مستخدمة من قبل، مثل التزام الفرقة بتحسين الأداء الجماعي، والالتزام بالمدونة الموسيقية وتوحيد أداء الحليات والزخارف التي كانت تُترك للعازف ليؤديها بما يتناسب مع قدراته، وإدخال عنصر التعبير في العزف بما يجسم مصاحبة في طابع الأداء، كما جعل المجموعة الصوتية تؤدي القوالب الغنائية التي كان يؤديها المطرب، مثل القصيدة والطقطوقة والمنولوج، وأدخل بعض

الآلات الإيقاعية الحديثة (الونجز - الطبلة).

وكان أداء هذه الفرقة أرقى ما وصلت إليه محاولات إحياء التراث الغنائي العربي المتقن، وعلى منوالها نسجت جميع الفرق التي جاءت بعدها وأبرزها فرقة أم كلثوم والفرقة القومية.

أما الأغنية السياسية (الملتزمة)، فقد سعت إلى تجاوز الأدوات الإعلامية الحكومية والاعتماد على خلق صلة مباشرة بين الفنان المغني وبين الجماهير في أماكن تجمعها، ربما في المقاهي أو قاعات الجامعة أو في الريف.

وقد ظهرت في مصر كرد فعل لنكسة ١٩٦٧ وكتعبير جماهيري عن ذلك الغضب والأسف، وإن كانت لها جذور أدبية ترجع إلى عبدالله النديم خطيب الثورة العرابية ورفيق كفاح أحمد عرابي عام ١٨٨٠، ثم ظهرت خلال ثورة ١٩١٩ في ألحان سيد درويش وكلمات بيرم وبديع. ومن أبرز المغنين والملحنين لهذا النوع من الغناء، الشيخ إمام، الذي بنى شخصيته الفنية على أساس النقد الكاريكاتوري وعلى رسم وتصوير النماذج الاجتماعية بصوته، من أغانيه «مصر يامه يا بهية»، وقد سيطرت على الساحة الفنية في الربع الثالث من القرن العشرين أساليب غنائية مختلفة لم تكن موجودة من قبل في الغناء العربي المتقن وهي: أسلوب أم كلثوم في الغناء وأسلوب محمد عبدالوهاب في الغناء، وأسلوب عبدالحليم حافظ في الغناء.

ومع انتشار أعمال أم كلثوم ومحمد عبدالوهاب، تواجدت تقاليد للاستماع في الخمسينيات والستينيات، فتعلم الناس كيف يستمعون ويتذوقون الأغنية المصرية، كما جعلت هذه التقاليد من المتلقي طرفا هاما في تطوير الأغنية المصرية حيث تميز المستمع في الربع الثالث من القرن العشرين بخلفية موسيقية وثقافية فنية.

سيطر كل من محمد عبدالوهاب وأم كلثوم على الساحة الغنائية، بما يتمتعان به من جاذبية في الصوت والمساحة الواسعة والمقدرة في الأداء والانضباط، حتى جاء عبدالحليم حافظ بأسلوب جديد مستمد من أسلوب عبدالوهاب، حين ذلك بدأ يشاركهما في السيطرة على الساحة الغنائية.

ومع عبدالحليم حافظ ظهر جيل جديد من الملحنين أمثال كمال الطويل ومحمد الموجي وبليغ حمدي، وكانت هناك قيم وتقاليد جميلة وقيادات فنية ولحنية واعية، بدأ هذا الجيل يبدع ولكنه كان يستمع ويتعلم في الوقت نفسه من عبدالوهاب وزكريا أحمد والسنباطي والقصبجي والأطرش، فظهر هذا الجيل في وسط امتلأ بالأصوات الجميلة والمواهب المعتمدة فكان ذلك دافعا لأن يقدموا أعمالا لا تقترب من هذا المستوى، ولكن ببصمة جديدة حملت إحساسهم الشخصي وفكرهم الجديد والأصيل في الوقت نفسه.

بعد نكسة يونيو عام ١٩٦٧ والهزة الوجدانية التي أصابت الإنسان المصري، تلاها عصر الانفتاح الاقتصادي، فظهرت طبقة إنتاجية حديثة كان مطربهم المفضل أحمد عدوية ومعه كتكوت الأمير، وظهرت شرائح اجتماعية جديدة عكست أغاني عدوية والأمير مضمون تفكيرهم وحياتهم، وهما عبرا بصدق وأمانة عن الواقع في فترة تواجدهما، حيث تغنيا بكلمات غريبة تلفت الأنظار مثل «نار يا حبيبي نار فول بالزيت الحار»، «يا عيني الواد بيعيط متشيل الواد م الأرض.. السح الدح أمبو.. إدي الواد لأبوه... إلخ، تميزت ألحانها بالشعبية وخفة الظل.

كما ظهر في هذه الفترة أيضا محمد نوح بهتافاته وخطاباته النغمية المتمثلة في الأغاني التي أداها في صورة حزينة مؤلمة، تذكرنا بالحزن والألم والضياع والمواساة، ونذكر من هذه الأغاني (مدد مدد شدي حيلك يا بلد).

وبجانب هؤلاء في عالم التلحين، ظهر من المطربين هاني شاكر ليؤدي الأغنية المصرية محافظا على شكلها التقليدي من خلال ما يتمتع به من خامة صوت جيدة ودراسة للموسيقى العربية كانت خير سند له في تأكيد ما يتمتع به من موهبة صوتية، ومن المطربات ظهرت سوزان عطية التي حافظت أيضا على شكل الأغنية المصرية مع الاتجاه للسرعة في الأداء مع المحافظة على تقاليد الأداء العربي.

بجانب هذه الألوان الغنائية ظهرت في التلفزيون أغاني الإعلانات، السريعة الخفيفة التي تعتمد على الإخراج التلفزيوني الذي جذب المشاهد، كما ظهرت المقدمات الغنائية للمسلسلات (الأعمال الدرامية) وبرع في أدائها علي الحجار ومحمد الحلو.

وفي أواخر الربع الثالث من هذا القرن ظهر صوت جديد هو محمد حمام، في لهجته الغنائية، عميق الاحساس، صوت أفريقي عميق يملأه الألم ويحض على التفاؤل والشجاعة وحب الحياة.

ظهرت في السبعينيات مجموعة من الملحنين والمطربين، حاولوا تكوين حلقة صلة تنقل شكل الأغنية المصرية من أسلوبها التقليدي إلى مرحلة أكثر مسايرة لحركة العصر السريعة ونجحوا إلى حد كبير في ذلك.

ونذكر من هؤلاء جمال سلامة الذي جمع بين الموهبة والعلم، فأضاف لمسة جديدة في عالم التلحين وكان أيضا بجانبهم منير الوسيمي الذي استعان بالآلات الشعبية مثل الربابة والمزمار.

حفل الربع الأخير من القرن العشرين بالعديد من المتغيرات والتحولات والتطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي انعكست بدورها على الموسيقى والغناء والجمهور، ظهر جيل يستهلك الأغنية من خلال شرائط الكاسيت وهم الذين يمولون ما يعرف الآن بالأغنية «الشبابية» أو «أغنية الجيل» أو «أغنية العصر».

استعارت موجة الغناء الجديدة بعض مقومات أداء المنولوج الانتقادي خاصة الحركة الراقصة على الإيقاعات السريعة والآلات الإلكترونية ويجوب المطرب حاليا المسرح يمينا ويسارا ويأتي من الإيماءات والحركات بما يشاء ويشترك معه الجمهور في الرقص والتصفيق وهو يتشابه بذلك مع المونولوجست.

بعد وفاة أم كلثوم وعبدالحليم حافظ وفريد الأطرش واعتزال محمد عبدالوهاب الغناء واقتصاره على التلحين تقريبا، خلت الساحة الفنية، وأصبح فيها فراغ مهد لظهور تجربة غنائية جديدة مستحدثة، هي تجربة الفرق الموسيقية التي تعتمد على آلات الجاز، ونزول هذه الفرق إلى الجامعات والأندية، حيث القاعدة العريضة للشباب. ومن أوائل هذه الفرق نذكر «فرقة يحيى خليل» عازف الدرامز التي احتضنت محمد منير والملحن أحمد منيب والشاعرين عبدالرحيم منصور ومجدي نجيب، وبدأ الشباب يتعرف على هذه التجربة الجديدة ذات الشكل الجديد، وأقدم عليها وشجعها، ومن نتاج هذه التجربة نذكر أغاني «الليلة يا سمرة - شبابيك - إتكلمي - وسط الدائرة».

لعبت الظروف دورها المهم في نجاح هذه التجربة، فالساحة الغنائية خاوية إلى جانب شكل جديد للفرقة الموسيقية وشكل ومضمون جديدين للأغنية، وأداء جديد متميز مع لهجة خماسية النغم، وطريقة عرض جذبت انتباه الشباب. وجدير بالذكر أن فرقة يحيى خليل كانت تضم بين أعضائها هاني شنودة وعمر خورشيد وعزت أبوعوف قبل أن يستقل كل منهم بفرقة خاصة به.

وإلى جانب تجربة محمد منير، ظهر عمر فتحي صاحب تجربة الأغنية المعاصرة ثم ظهرت بعد ذلك مجموعة من الفرق الموسيقية سارت على نهج وشكل فرقة يحيى خليل تقريبا.

لقد تزامنت تجربة عمر فتحي الغنائية مع تجربة محمد منير، فقد غنى عمر فتحي الأغنية البسيطة السريعة التي يصاحبها بالحركة والتي تناولت موضوعات الشباب، كما كان يستعين بالألحان الشعبية التراثية مع ألحان بسيطة على نمطها يلحنها له محمد نوح ومنير الوسيمي، ويقومان أيضا بالتوزيع الموسيقي، تنوعت في فرقته الموسيقية الآلات بين عربية وأوروبية، كان يؤدي الأغنية النشيطة المتفائلة، وغنى أيضا في فرقة رضا للفنون الشعبية ومن أغانيه نذكر «على كيفك».

اعتمدت الفرق الغنائية المعاصرة مثل فرقة «المصريين» وفرقة «الأصدقاء» و«الفور إم» على الأغنية الخفيفة التي تساهم فيها المجموعة بدور كبير من الغناء المنفرد السهل البسيط بجانب السرعة في الأداء والاعتماد على آلات أوروبية أخرى مثل الجيتار والدرامز.

مع ذلك تبقى مجموعة من المطربين والمطربات على الساحة الغنائية، كان أبرزهم شادية ونجاة الصغيرة ومحمد قنديل وكارم محمود، وظهر بجوارهم عفاف راضي وعزيزة جلال وياسمين الخيام ولكن إنتاج هؤلاء جميعا تفاوت في الكم والكيف، فقد ظهرت عفاف راضي بأسلوب جديد متميز في الغناء من خلال دراستها للغناء الأوروبي، كما تميزت أيضا بتجربتها في المسرح الغنائي حيث قامت ببطولة المسرحية الغنائية «الشخص». أما شادية فتعتبر مسرحية «ريا وسكينة» من أهم محاولات التميز في مرحلتها الغنائية التي سبقت اعتزالها، كما قامت نجاة بإعادة أغانيها القديمة «أيظن- شكل تاني» في الحفلات وكذلك شادية، إلى جانب ذلك ظهر الموشح الغنائي الموزع على يد الملحن المطرب فؤاد عبدالمجيد حيث حافظ فيه على الأصالة والمعاصرة معا، فكان له فضل إحياء الموشح بطريقة عصرية، والجديد في موشحات فؤاد عبدالمجيد يوحي بالسرعة في الإيقاع والأداء مع البساطة في التوزيع ومستوى رفيع من الإحساس مما جعل في أعمال عبدالمجيد الفنية درجة عالية من المصداقية.

في التسعينيات ساهم محمد عبدالوهاب بتلحينه قصيدة «أسألك الرحيلا» لنجاة ومن قبلها «من غير ليه» التي وظف فيها التكنولوجيا المعاصرة بإعادتها بعد أن سجلها بصوته قبل خمسة عشر عاما، فقد استفاد من عملية مونتاج تسجيل الموسيقى والأصوات واستفاد من تطور علم التسجيلات الإلكتروني كما استفاد من عمل التراكات، أي تسجيل العديد من الأشرطة وهو أسلوب في مزج الأصوات الموسيقية في الأشرطة معا.

أما من الناحية الفنية للأغنية «من غير ليه»، فنجد أن محمد عبدالوهاب قد استخدم أكثر من مقام موسيقي حيث تضمن هذا العمل الفني انتقالات فنية في شتى المقامات مثل الرست والهزام والكرد والبياتي، وتم توظيفها بوعي فني وذوق وفهم، كما استخدم عدة إيقاعات مثل الفالس والفوكس والسنكين سماعي بجانب الثراء في اللزمات الموسيقية وتوزيع أحمد فؤاد حسن الذي أضاف على الأغنية ظلالا من الجمال والأناقة اللحنية، فكانت هذه الأغنية مبادرة تاريخية لإنقاذ فن الغناء العربي من أغاني الهبوط والإسفاف.

يمكن رصد العناصر الأساسية للأغنية المصرية في الربع الأخير من القرن العشرين على النحو التالي: بالنسبة للنص الكلامي نلحظ هبوطا في مستوى معظم الكلمات، وخلو مضمونها من القيم الفنية والمعاني الروحية، أي أنها كلمات بلا معنى ولا رؤيا ولا فكر مميز.

وبالنسبة للألحان، نجد معظم الملحنين يعزفون على آلة الأورج مما أثر في أسلوب تلحينهم، مع تكرار لجمل موسيقية مستهلكة ومحفوظة في الذاكرة أو جمل من التراث الغنائي الشعبي المصري والعربي، كما حدث انفصال بين الكلمة واللحن وغابت المشاعر الإنسانية الحقيقية.

وبالنسبة للمطربين فقد تواجدت على الساحة الفنية مجموعة من الأصوات اتصف معظمها بقصور في التدريب مما ترتب عليه عجز في هذه الأصوات التي تميز بها الغناء المصري، وعجز عن أداء الزخارف والزواق، فهي أصوات اعتمدت على الأداء الراقص والحركة على المسرح وخفة الظل، واعتمدت معظم هذه الأصوات على أسلوب Play Back على المسرح أثناء الغناء.

أما بالنسبة للتوزيع الموسيقي فقد جرت العادة أن يتم من خلال أجهزة حديثة متقدمة تكنولوجيا، وباستخدام الإيقاع والتآلفات والكيبورد+ الليد جيتار والمردات والفواصل اللحنية ومجموعات آلات النفخ النحاسية واستخدام الآلات المتشابهة، وبالنسبة للفرقة الموسيقية فقد تأثرت في تكوينها بالأسلوب الأوروبي في الشكل والمضمون، فأصبحت تعتمد على آلة الأورج المتطورة التي تستطيع محاكاة أصوات الآلات والتخت العربي التقليدي كما تضم الفرقة الموسيقية الحديثة آلة الجيتار بنوعيه، ووظيفتها عطاء التوزيع والخلفيات المناسبة للحن والنغمات الراقصة المستوحاة من موسيقى الجاز الأوروبية.

غاب المتلقي الجيد وأصبح المستمع يتعامل مع الأغنية بعينيه وبشكل سطحي كنوع من التسلية والترفيه، وترافق ذلك مع انتشار الأغنية التلفزيونية التي أدت إلى تراجع في وظيفة حاسة السمع، وأصبح تقييم المتلقي للمغني بملابسه ووقفته وحركته أو فستان المطربة وطريقة تصفيف شعرها، وهكذا حدث للمتلقي خلط بين حاستي السمع والبصر فأصبح يسمع من خلال هز الوسط وحركة الساقين والتصفيق ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التركيبة النفسية للبشر تتأثر- إيحائيا - بأساليب التعامل التي تقدم الرسالة عبر العملية الاتصالية التي تصبح فيها الأغنية رسالة من مرسلين - مؤلف وملحن وموزع ومغن - إلى المستقبل - الجمهور- الذي يتلقى الرسالة ويتعامل مع مضامينها من خلال أساليب الارسال.

وإذا كانت دوامات التساؤلات حول أسباب انتشار ونجاح وسيطرة وسيادة الأغنيات ذات الكلمات المسطحة والمعاني الفارغة من هدف الخطاب، تصنع العديد من علامات التعجب المصحوبة بالدهشة، فإن السطور التالية تقدم التحليل النفسي الذي يساهم في تقليل أو تخفيف أو إزالة علامات التعجب ومتاهات الدهشة.

الكويت - د. محمد ياسين

يفسر سر نجاح أغنيتي «كماننا» و«اللمبي»

تأملات تحليلية في سيكولوجية تلقي الأغنية المصرية

تضخ استديوهات تسجيل الأغنيات عشرات الألبومات بصورة تحمل سمة الاستمرارية التي لا تنقطع، والمتابع للصحف والمحطات التلفزيونية الأرضية والفضائية يلاحظ الالحاح الإعلاني للألبومات الغنائية إما بصورة واضحة وصريحة تقدم المطرب والبومه، أو بصورة غير مباشرة عبر عشرات البرامج التي تستضيف المطربين وتجري الحوارات التي تتخللها الأغنيات للتأثير الإيحائي على المتلقي ودفعه لا شعوريا إلى محلات بيع الألبومات.

وإذا تأملنا أرقام توزيع الألبومات المصرية الغنائية سنجد تفاوتا كبيرا بين حجم المبيعات وبين قيمة الأغنيات، ونظرة سريعة إلى مختلف الألبومات تؤكد أنها متشابهة إلى حد كبير، فأغنيات إيهاب توفيق لا تختلف عن أغنيات عمرو دياب، وأغنيات الاثنين تتشابه إلى حد التطابق مع أغنيات مصطفى قمر وأغنيات الثلاثة لا تزيد ولا تنقص عن أغنيات خالد عجاج ومحمد فؤاد وباقي القائمة، وجميع الأغنيات لا تخرج عن التركيبة التالية:

- الفراق والعذاب واللوعة والبعاد والهجر.
- عدم القدرة على النوم بسبب رحيل الحبيب.
- مغازلة مختلف الملامح الجسمية وملامح وجه الحبيب.
- الغدر والخيانة والخداع.
- التهديد والوعيد إذا فكر الحبيب في التخلص من العلاقة.
- سب وقذف المحبوب لأنه تجرأ وقطع العلاقة.

وتأملوا معي بعض النماذج.

تؤكد أحدث أغنيات سميرة سعيد بعد تحالفها مع الشاب مامي... يوم ورا يوم

حبيبي ما جاني نوم

ويؤيدهما العديد من المطربين الذين يشكون من قلة النوم خصوصا عمرو دياب الذي تشعر مع معظم أغنياته بأنه لا يجد مكانا ينام فيه.

ويشكو هشام عباس من عذاب البعاد داعيا أن يستطيع قلبه تحمل عذاباته ويتساءل وهو يدعو

فينو... حبيبي فينو

قلبي الله يعينو

على الهوى وطول البعاد

ويُصر إيهاب توفيق على عدم السماح لحبيبه بالعودة إليه وعدم التعامل معه ويطالبه:

انسى، إنساني

ما تقولش ترجع تاني

تترجى فيا... تبكي عليا

مش ممكن يوم حاقدر أسامح

وتجد هذه الأغنيات قبولا لدى مختلف التركيبات النفسية للمتلقين، فالذين أرقهم هجر الحبيب، أو ابتعاده، أو سفره، وحرموا من تعاطي نعمة النوم الجميل والتجوال داخل حدائق الأحلام الملونة، يتعاطون أغنيات «قلة النوم» بارتياح متقبلين تركيبتها لأنها تغذي داخلهم الاحساس بأن الحياة مزدحمة بالساهرين الذين يعدون النجوم انتظارا لعودة الحبيب المهاجر أو المفارق أو المسافر، وتعتبر هذه الأغنيات برقيات تعزية موسيقية تساهم في مواساة العشاق الذين خاصمت أعينهم لذة النوم، والصبر على وجع الفراق، وألم البعاد وعذابات الوحدة. في حين تساهم أغنيات الوصف التفصيلي للعيون والشعور والشفاه والرموش والجفون والقدود المياسة في إرضاء المحبين عشاق التغزل في ملامح معشوقيهم، واختصار معلقات الغزل الطويلة في جملة غنائية مختصرة، وتقوم بفعل التعزيز كأحد أساليب العلاج الذاتي داخل المتلقي الذي يجد من يعزز أساليبه الغزلية غنائيا، ويساند انبهاره بالعيون الواسعة الكحيلة والرموش الوارفة الطويلة والشفاه البسامة الجميلة والقدود المياسة النحيلة، دواء القلوب العليلة.

وتقوم أغنيات الغدر والخيانة والخداع بالدور الذي تقوم به عملية الافراغ الوجداني كعملية علاجية تساهم في افراغ الشحنات الانفعالية التي تضغط على مشاعر المخدوعين والمغدور بهم والذين يعانون آلام الخيانة العاطفية، وتخفف كلمات الأغنيات التي توضح تفاصيل الغدر وملامح الخيانة من آلامهم، خصوصا عندما يقوم المخدوع بتقديم الحب للحبيب المخادع، ويخلص في حبه، ويمنحه الوقت والجهد والمشاعر الصادقة، وتقابل كل هذه المشاعر بالخداع والغدر والخيانة، ونلاحظ انطلاق الآهات وانفجار الدموع من عيون المخدوعين أثناء الاستماع لأغنيات الغدر والخداع، ويجدون الراحة مع الدموع التي تساهم في الافراغ الوجداني لخبرات وذكريات الغدر والخداع.

النكات الغنائية

يحمل المصريون في دمائهم كرات الدم البيضاء والحمراء، وكرات الضحك الملونة، فالمصريون يعشقون الضحك ويتعاطونه في جميع الأوقات، وفي مختلف الأمكنة، ويحملون تأشيرات الدخول إلى عوالمه، ويملكون حق اللجوء إلى مناراته ويستعينون به على مختلف الضغوط الاقتصادية والاجتماعية، التي تولد ضغوطا نفسية تدفع البعض إلى المصحات العلاجية ويتخذها الجميع مادة للضحك وتأليف واخراج وتمثيل - بل - وغناء النكات.

وهذه السمة النفسية المستقرة في تركيبة الشخصية المصرية، ساهمت في إقبال المصريين على اقتناء ألبومات «الأغنية/ النكتة» مدفوعين إلى هذا السلوك شعوريا للتخفيف من حدة الضغوط التي يعانون من تأثيراتها السلبية على حياتهم، ولا شعوريا للقناعة المختزنة في اللاشعور بأهمية الضحك في رحلة الحياة، فنجد تفاعل الناس معها سواء قدمت إليهم بصورة مباشرة من خلال المنولوجات التي تفوق فيها الكثيرون أمثال إسماعيل ياسين ومحمود شكوكو وثريا حلمي وأحمد غانم وعمر الجيزاوي، أو قدمت بشكل غير مباشر لأن مقدميها لم يقدموا بطاقات اعتمادهم كمنولوجست، لكن قدموها كمطربين وعلى رأس القائمة يقف شعبان عبدالرحيم الذي أطلق أولى أغنياته- النكتة عندما قال:

أحمد حلمي اتجوز عايدة

وكتب كتابهم الشيخ رمضان

وتأتي النكتة من كون أحمد حلمي وعايدة والشيخ رمضان محطات ومواقف للاتوبيس ومناطق سكنية في حي شبرا بمصر.

وتوالت أغنيات شعبان عبدالرحيم النكات التي تتعامل مع مختلف الأحداث بالتعليق الغنائي الضاحك المضحك، وهي نتاج تفاعله مع مؤلف أغنياته الشيخ إسلام محمد خريج جامعة الأزهر المصرية ومدرس اللغة العربية، ومن بين أغنيات عبدالرحيم النكات اعتراضه على الأوضاع الغنائية رغم أنه على رأس قائمة المعترض عليهم

خلاص حا ابطل غنا

وأسرح ببيض وسميط

عشان خلاص الغنا

دلوقتي بقى تنطيط

احنا في زمان الكاسيت

اللي اتملا تركات

اش اش واش واش

ولا تخلو العلاقة بين شعبان عبدالرحيم ونكاته الغنائية من مساحات للتصادم مع الجهات الرقابية والأمنية المصرية مثلما حدث مع ألبومه الذي تضمن أغنية ترصد أحداث الحادي عشر من سبتمبر رصدا غنائيا كوميديا طبقا لنظرية البروفسير عبدالرحيم ويقول فيها:

طيارة ماشية بتدلع

دخلت في البرج قام ولع

وتمت مصادرة هذا الألبوم الذي يقدم الكوميديا السوداء لأنه يسخر من حدث مأساوي راح ضحيته مئات الأبرياء، وانعكست سلبياته على النظرة الغربية للعرب والمسلمين، لكن تجار الكاسيت طبعوا كميات منه وباعوها سرا.

ويقبل الجمهور على ألبومات شعبان عبدالرحيم وأغنياته النكات من مختلف الفئات العمرية

> "بسبب تزايد ضغوط الحياة الخانقة حدث ارتباط شرطي لدى الجمهور بين الضحك وأغاني شعبان عبدالرحيم لأن شكله وملابسه أقرب إلى ملامح مهرجي السيرك"

والثقافية والاقتصادية، لأنهم يبحثون عن الجديد والغريب وغير المألوف لتجديد نمطية التركيبة الحياتية شكلا ومضمونا. وهذا الهدف حققه لهم شعبان عبدالرحيم بتركيبته الشكلية الدافعة إلى الابتسام، وأسلوبه العفوي الفطري التلقائي أمام الكاميرات وخلفها، وفوق خشبات المسارح وتحتها، وطريقته الغريبة في اختيار ألوان وموديلات ملابسه، والسلاسل التي تتدلى من رقبته ومعصميه والأحذية المصممة والمنفذة من نوعية أقمشة البدلات نفسها، مؤكدا تقديره لأحذيته مثلما يقدر ملابسه.

ولأن هيئة شعبان عبدالرحيم الخارجية تنافس الملامح الشكلية لمهرجي السيرك، يقوم الارتباط الشرطي بدوره في التعامل مع التركيبة النفسية للجمهور المقبل على البومات وأغنيات شعبان عبدالرحيم، والارتباط الشرطي يعني تلازم حدثين يتعامل الإنسان معهما على المستوى الشعوري الآني، وبمرور الزمن يودعان اللاشعور، ذلك المخزن النفسي المزدحم بمختلف الخبرات والأحداث الحياتية، وعندما يحدث أحدهما يتم استدعاء الآخر من اللاشعور، مما يجعل الإنسان يعيش المشاعر نفسها التي عاشها عندما تلازم الحدثان في الماضي، على سبيل المثال، يمكن أن يتلازم سماع خبر جميل مع الاستماع إلى أغنية معينة فيحدث الارتباط الشرطي بينهما ويتم اختزان الحدثين، ورغم مرور الزمن كلما استمع الإنسان إلى الأغنية يستدعي مشاعر الاستماع إلى الخبر الجميل... وعندما ينظر الناس إلى شعبان عبدالرحيم يُستدعى مهرج السيرك بملابسه المزركشة ذات الألوان الصارخة وحركاته المثيرة للضحك. ولأن مهرج السيرك مرتبط بالمرح والأوقات السعيدة، ينسحب ذلك الشعور على شعبان عبدالرحيم مما يجعل جمهوره يضمن حق اللجوء إلى المرح، وتؤكد أغنياته - النكات هذا الحق.

لعب عيال

أما جوكر الأغنيات الغريبة في تركيبتها الشعرية، الغريبة في معانيها، بل التي تكاد تتجنب من المعنى، أو تضمين خطابها قيمة تخاطب في مستمعيها مشاعر نبيلة، أو تدفعهم إلى علاقات اجتماعية طيبة، أو حتى تساعدهم على استدعاء ذكريات تمنحهم حق اللجوء إلى السعادة، وهذه الأغنية القذيفة التي يرددها كل المصريين حاليا عبارة عن حوار يحتوي على رائحة الغناء بين «عمو» الذي اتصل بـ «بابا»، والقى به حظه بين أيدي مجموعة من الأطفال الانترنتيين المتوحشين، لكنه ذلك التوحش الجميل الذي نحبه ونشجعه ونصفق له... والأغنية على المستوى اللحني مزيج بين الايقاعات الراقصة المرحة التي يحرص عليها ملحنو وموزعو الموجات الغنائية الجديدة ورنات التلفون... وتبدأ بـ «عمو» المحظوظ الذي يدير قرص التلفون بأسلوب ايقاعي راقص... وعلى الطرف الآخر شلة الإنترنتيين الظرفاء:

الرجل: آلو... بابا فين
أحد الأطفال: بابا هنا... هنا أهو
أقول له مين بيكلمو
الرجل: قول له عمو
الطفل: عمو مين...
أقول له مين بيكلمو
عمو عمو عمو
شفت حصل لي إيه
عمو عمو عمو
شفت جرى لي إيه

ويتحدث الطفل عن «البراية» التي كانت معه وأعطاها لصاحبه الذي أضاعها، ويظل الأطفال يتحدثون إلى الرجل حديثا غنائيا راقصا، ونكتشف في النهاية أن «بابا» ليس موجودا، بل إن الرقم الذي طلبه «عمو» غير موجود في الخدمة.

هذه الأغنية التي بدأت وانتهت «بلعب العيال» ليس لها أي هدف سوى التقليل من الضغوط التي يعاني المستمعون عذاباتها، والحصول على التسلية حتى لو كانت مؤقتة لا تستمر سوى لحظات قليلة. والنجاح المكتسح الذي حصلت عليه هذه الأغنية الحوارية الطفولية يرجع إلى العشق التلقائي للأطفال وكل ما يفعلونه من حركات ودعابات تسعد جمهور المستمعين من الأطفال، الذين يشاهدون أنفسهم في «شقاوة» الأطفال المغنين، كما تسعد جمهور المستمعين من الآباء والأمهات الذين يستدعون مساحة البراءة في طفولتهم ويشاهدون أطفالهم في الأطفال المغنين.

والقاعدة الجماهيرية المتسعة بلا حدود لا تعلم السلبيات اللاشعورية لهذه النوعية من الأغنيات التي يقلدها الأطفال، و... انتظروا جيلا يجيد المناورات التلفونية والمعاكسات الهاتفية التي تضيع الوقت والجهد والمال.

افراغ وجداني

وتمثل الأغنيات الفاقدة للمعاني نوعا من الافراغ الوجداني، خصوصا بالنسبة لأولئك الذين يمارسون أعمالا تتسم بروتينية السلوك والنمطية المحددة للرتابة، والأعمال التي تتطلب جدية سلوكية والتزامات حوارية.

وتعتبر أغنية «كماننا» أبرز نماذج أغنيات الافراغ الوجداني وممارسة أحلام اليقظة في ذات الوقت.

وعندما صدرت هذه الأغنية التي غناها محمد فؤاد، وشاركه في غنائها محمد هنيدي جذبت ملايين المستمعين، وأصبحت الأغنية الرسمية في الافراح وأعياد الميلاد والملاهي والنوادي والسيارات إلى درجة يمكن أن تتصور معها أن مصر تحولت إلى أذن كبيرة مفتوحة على أغنية «كماننا».

ويعتقد كثيرون أن كلمة «كماننا» ليس لها وجود، وأنها نتوء طفيلي اخترعه مؤلفها، وطبقا للقاموس اللغوي، ليس لـ «كماننا» هذه أي تواجد، ولكن طبقا للقاموس الشبابي الشوارعي، فهي متواجدة بين مئات المصطلحات التي اخترعها الشباب انطلاقا من رغبتهم في تشكيل قاموسهم الحواري الخاص بهم، الذي يمنح حواراتهم الخصوصية التي تجعلهم يتفاهمون فيما بينهم ولا يمتلك أي شخص آخر خارج نطاق فئتهم العمرية أن يفهم شيئا.

وتعني «كماننا»، في القاموس الشبابي شيئا جميلا، جيدا، متميزا فإذا قال الشاب لزميله «الليلة دي عندنا سهرة كماننا»، فهو يقصد أن السهرة جميلة وتستحق العناء، وإذا قال «البنت دي كماننا» أي الفتاة جميلة ومتميزة الملامح وأنيقة.

ويلتقط المؤلف هذه الكلمة ليقدم من خلالها صياغة مرضية للشباب، جاذبة للكبار:

نفسك في ايه... كماننا
أنا نفسي ألقى نفسي
واد حبيب وبيه
واجيب لي دش مع
الموبايل والحته الكوبيه
ومعايا فلوس كتير
ستين تلاف جنيه
واشرب أزوزه في العجوزة
مع استاكوزا إيه

وعندما نتأمل هذه الكلمات نجد أنها ليست أكثر من أحلام يمارسها الشباب في اليقظة وفي المنام. والمؤلف جمع كل الأحلام في هذا المقطع من الأغنية، وهي أحلام العولمة التي جعلت الشباب يتقمص الشخصية الاستهلاكية، وتنحصر طموحاته في امتلاك الدش والموبايل والمرسيدس الكوبيه، ويحلم بأن يكون «واد حبيب وبيه» يتنقل بين الفتيات، لأن حبيب تعني كثير العلاقات الغرامية، وبيه، لديه الأموال والممتلكات وهذه الأموال التي حددها بـ «ستين تلاف جنيه» يعتقد أنها كفيلة بتحقيق أحلامه، حتى المكان الذي اختاره لشرب «الأزوزة»، حي العجوزة الراقي بمصر واختار الطعام الغالي السعر «استاكوزا» مجموعة من الأحلام مزجتها الأغنية من داخل الشباب ليرددها بصوت عال.

وإذا تأملنا مذهب الأغنية نجده ينتمي إلى نفس القاموس الشبابي «كاتش كادر في الالولو» كلمات ليس لها أي معنى سوى لدى هؤلاء الشباب الذين يفرغون احباطاتهم ومشكلاتهم من خلال مصطلحات يشعرون بالسعادة وهم يرددونها ويتابعون علامات الدهشة والغيظ تتجول فوق ملامح وجوه الآخرين.

وتجعل هذه النوعية الغنائية المستمعين الكبار يمارسون الافراغ الوجداني الذاتي، والدليل اقتناء شخصيات مهمة ثقافيا ووظيفيا لهذه الأغنية والاستماع إليها بسعادة، وأذكر أن مسؤولا مهما جدا يتولى رئاسة جهاز أكاديمي ثقافي مهم في مصر، طلب مني عبر الهاتف أن أزوره في مكتبه فورا، ولبيت النداء معتقدا أن المسؤول المهم يريد الاستئناس إلى وجهة نظري في إحدى دراساته القيمة، أو يريد مناقشة إحدى القضايا الأكاديمية المهمة... وعندما تصافحنا طلب من طاقم السكرتارية عدم تحويل أي مكالمات هاتفية وعدم ازعاجه بأي صورة من صور الازعاج، وأغلق باب مكتبه ووقف في منتصف الغرفة ولاحظت ملامح الجدية الأكاديمية والرزانة الثقافية تغادر ملامح وجهه، وأجد سمات طفولية تزور هذه الملامح، وهو يؤكد أنه يريد ممارسة سلوك أمام أحد المثقفين الأكاديميين ويريد أن يحصل على موافقتي مقرا أن هذا السلوك عادي، وطبيعي ولا يندرج تحت فئة سلوكيات العيب... وفجأة ذهب المسؤول المهم جدا إلى جهاز الكاسيت وأطلق منه أغنية «كماننا»، وراح يرقص على نغماتها، وبعد أن شبع غناء ورقصا جلس مبتسما وهو يردد: بالتأكيد ستقول انني مجنون... قلت له: بالعكس هذا السلوك عادي جدا ومطلوب جدا لأن طبيعة عملك الأكاديمية تجعل الحياة نمطية مزعجة، ويمكن أن ينفجر الإنسان الذي يمارس حياة نمطية لفترات زمنية طويلة بسلوكيات سلبية وضارة تنعكس سلبا على الآخرين، أو يعاني من الأمراض السيكوسوماتية التي تسبب آلاما جسمية مرهقة نتيجة ضغوط نفسية مرهقة أيضا مثل آلام القولون وقرح المعدة، وفي الحالات ذات الضغوط الشديدة يحدث الشلل المؤقت كرد فعل جسمي للضغط النفسي، وإذا تأملنا المراجل البخارية نجد أن أغطيتها ترفع من وقت إلى آخر لتفريغ الابخرة الضاغطة حتى تؤدي وظيفتها بعيدا عن الانفجار، هذه النظرية تماثل ما يحدث للتركيبة الإنسانية حيث يمثل الافراغ الوجداني راحة نفسية وجسمية.

تمرد غنائي

الظاهرة المثيرة للحزن والضيق التي أجمع النقاد على قلقهم منها، هي الاكتساح المثير للدهشة لألبوم أغنيات فيلم «اللمبي»، والمشكلة ليست في أغنيات الألبوم عديمة المعاني مثل:

البسكلتة البسكلتة البسكلتة
بتمشي ع الارض وعاتدوس

كلام فارغ من أي معنى، فقد اعتدنا التعامل مع عشرات الأغنيات عديمة المعني، لكن المشكلة في تشويه التراث الغنائي لشمس الغناء العربي التي لن تغيب «أم كلثوم» وغناء إحدى قممها الغنائية «انت فين والحب فين» بأسلوب ينتمي إلى أسلوب شعبان عبدالرحيم الغنائي. والكارثة ترسيخ هذا التشويه من خلال استضافة القنوات الفضائية للممثل محمد سعد مرتكب هذا التشويه، ومنحه الفرصة لتأكيد التشويه، بينما يصفق الجمهور من الشباب مرددين الأغنية المشوهة، التي أدخل عليها السيد المشوه - بكسر الواو - كلمات سخيفة... تأملوا معي:

انت فين والحب فين
ظالمه ليه دايما معاك
امش امش يا ديك
الفرخة دي مش ليك

تصوروا... هذه الكلمات الرائعة لأم كلثوم «انت فين والحب فين»، تضاف اليها كلمات من نوعية «امش ياديك، الفرخة دي مش ليك».

ويعتبر اقبال الشباب على هذه النوعية الغنائية نوعا من التمرد على القديم الناتج عن صراع الأذواق وصراع الثقافات، واصرار الجيل السابق على جمال وروعة وتميز الأغنيات التي ظهرت معه بالقدر نفسه الذي يرفض به أغنيات الجيل اللاحق الذي يصر بدوره على جمال وروعة وتميز أغنياته، وتكرار الصراعات والمناقشات يرسخ التمرد الذي يصبح سمة سلوكية، وهذا التمرد هو الدافع الذي جعل الشباب يساندون محمد سعد وهو يشوه رمزا غنائيا من رموز الغناء القديم، وتمثلت هذه المساندة في تفوق مبيعات البوم أغنيات فيلم اللمبي على مبيعات جميع الألبومات الأخرى، وأصبح اللمبي الشبح المخيف لألبومات المطربين المحترفين الذين قرروا تأجيل إصدار البوماتهم حتى يشبع الجمهور من اقتناء الألبوم المتمرد

"اقبال الشباب على أغاني «اللمبي» رغم تفاهتها وتشويهها لأغاني أم كلثوم نوع من التمرد على ذوق الجيل السابق الذي يظن أنه يحتكر الجمال والأصالة والتميز"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«الفنكوش» سلعة وهمية اخترعها عادل إمام في فيلم «مين يجنن مين»، وكان يقوم فيه بدور مدير لشركة إعلانات، واستخدمها للترويج لمنتج لا وجود له. إذا كان ذلك ما حدث في عالم الخيال السينمائي فإن ما يحدث في الواقع قد تجاوزه كثيرا، فالشركات المتنافسة على احتكار الأسواق لضمان أموال المستهلكين أصبحت تستخدم في وسائلها الإعلانية كل الطرق المشروعة مثل الإبهار البصري والجرافيك ونجوم الفن والرياضة، كما تستخدم بعضها الطرق غير المشروعة ابتداءً بالسطو المسلح على التراث الموسيقي والسينمائي وتطويعه قصرا في خدمة الإعلان، وانتهاء بالتحايل في الحوار المصاحب للرسالة الإعلانية، مرورا باستخدام بعض الوسائل غير الأخلاقية في الترويج للسلعة مثل الإيحاءات الجنسية والموديلات الانثوية وغيرها من وسائل الجذب.

«الفنون» تقدم عرضا موضوعيا لشكل وطريقة تقديم الإعلان كفن يعد هو الأصعب.

ميس العثمان - الكويت

تستخدمه الشركات لاستمالة المستهلك

الإعلان.. الفن الأصعب

مع كل أشكال التطور التكنولوجي المتسارع الذي يشهده هذا العصر، يتصور عدد كبير من المعلنين أن باستطاعتهم الوصول إلى أكثر الشرائح الإنسانية صعوبة بالاعتماد على الخدمات التي تقدمها التكنولوجيا، ودون الخوض في معايير تعتبر هي الأهم من أجل تحقيق كل ما يتطلع إليه الإنسان المستهلك، فنرى العديد من الشركات المعلنة مازالت تتصارع بغية الوصول إلى المستهلك وعرض بضاعتها عليه وبيعها وجني الأرباح الطائلة، ومع ذلك تتوالى الاخفاقات على عدد كبير من ا لمنتجات التي يتم الإعلان عنها، رغم أن الشركات تنفق أموالا طائلة على حملاتها الإعلانية المنتشرة في مختلف الوسائل الإعلامية.

السؤال الآن لماذا ينجح إعلان ويفشل آخر؟

من المعروف علميا وإعلاميا أن أولى خطوات العمل الإعلاني الناجح هي وضع المعلن أصبعه على مواضع الخلل في حملته الإعلانية، فيعرف أن أولى الأولويات هي التعرف على الشريحة الإنسانية المستهدفة التي يبغي لفت انتباهها إلى السلعة المنوي بيعها بالسرعة الممكنة، وبأقل التكاليف، بعدها تأتي مهمة التعرف على الجمهور المستهدف، وهي مهمة شاقة تتطلب الخوض في أعماق النفس البشرية وبالتالي التعرف على المستهلك من الناحية السيكولوجية، فالإنسان كتلة من الحواس قد يعتمد على أجزاء منها أكثر من اعتماده على الجزء الآخر في تلقي المثيرات الخارجية (المعلومات). وتعتبر حواسه قنوات اتصاله بالعالم الخارجي المحيط به، ولأن ما يحيط به كثير جدا ومتشعب ومتداخل، فإن الإنسان يضطر أحيانا كثيرة إلى إلغاء بعض المعلومات على اختلاف أنواعها سواء تلقاها بصريا أو سمعيا، وهي غالبا ما تكون تلك المعلومات التي يرى أنها لا تلبي لديه حاجة معينة ولا تعنيه، لذلك فإن إلغاءها يعني عدم تخزينها في ذهنه لتتفاعل مع مدركاته السابقة وتظهر للسطح وقت الحاجة إليها وبالتالي افتقاده للرصيد التراكمي من المعرفة.

سيكولوجيا، يتفاعل الإنسان مع كل ما يلائم بيئته المحلية، فالألوان الفاتحة تجذب سكان الصحراء والخليج أكثر من الغامقة التي تستميل سكان المناطق الباردة والمرتفعات، وقس على ذلك مستوى الصورة والصوت ودرجة تأثر الإنسان بثقافاته وقناعاته المتوارثة ودرجة التزامه بالدين أو انحلاله أخلاقيا. فيستطيع المعلن استمالته بتوفير ما يُحب وبتجنب الخوض في ما يستفزه أو يخيفه، كل ذلك يجب أن

> ”تتصارع الشركات بهدف الوصول إلى المستهلك للتأثير عليه بتوجيه إنفاقه ناحية سلعها، وتستخدم لتحقيق هذا الغرض جميع الوسائل المتاحة لديها سواء كانت مشروعة أو غير مشروعة“

يُدرس ليتم تضمينه في الرسالة الإعلانية الموجهة إلى شريحة معينة بحيث تؤثر في المرسل إليه تأثيرا كافيا يدعوه إلى شراء السلعة واقتنائها من دون تردد أو تفكير.

تتطلب الرسالة الإعلانية القيام بدراسات لمعرفة الجمهور من النواحي السلوكية، ويتأتى ذلك من خلال المسوح الميدانية التي تقدم للجمهور للتعرف على الأنشطة الثقافية التي يزاولها، ونسب التعليم وساعات التعرض لوسائل الإعلام على اختلافها، والكثير من المعلومات التي تجعل المعلن أكثر قربا من الجمهور المستهدف بالرسالة الإعلانية.

الخطوة الأهم تتعلق بالقالب الذي ينوي المعلن تقديم إعلانه من خلاله، وهي كذلك مرحلة أولى في أي خطة إعلانية يتم وضع ملامحها الأولية، أو الفكرة وهي ما يطلق عليه المفهوم «Concept»، فهناك سؤال يطرح نفسه دائما وهو كيف تلقى الجمهور الرسالة الإعلانية، وكيف تفاعل معها؟

الجزئية المهمة التي تغفلها معظم الحملات الإعلانية والتي تنظمها شركات متخصصة هي عدم إدراك المعلن لخواص كل وسيلة إعلامية. بمعنى أن لكل وسيلة إعلامية مميزات تجعلها أكثر تأثيرا في المستهلك عن غيرها، أضف إلى ذلك ما تقدمه التكنولوجيا يوميا من تطور وابداع فني يسهل مهمات رجل الإعلان ويوسع نطاق رسالته الإعلانية بحيث تغطي شرائح أوسع من جمهور المستهلكين.

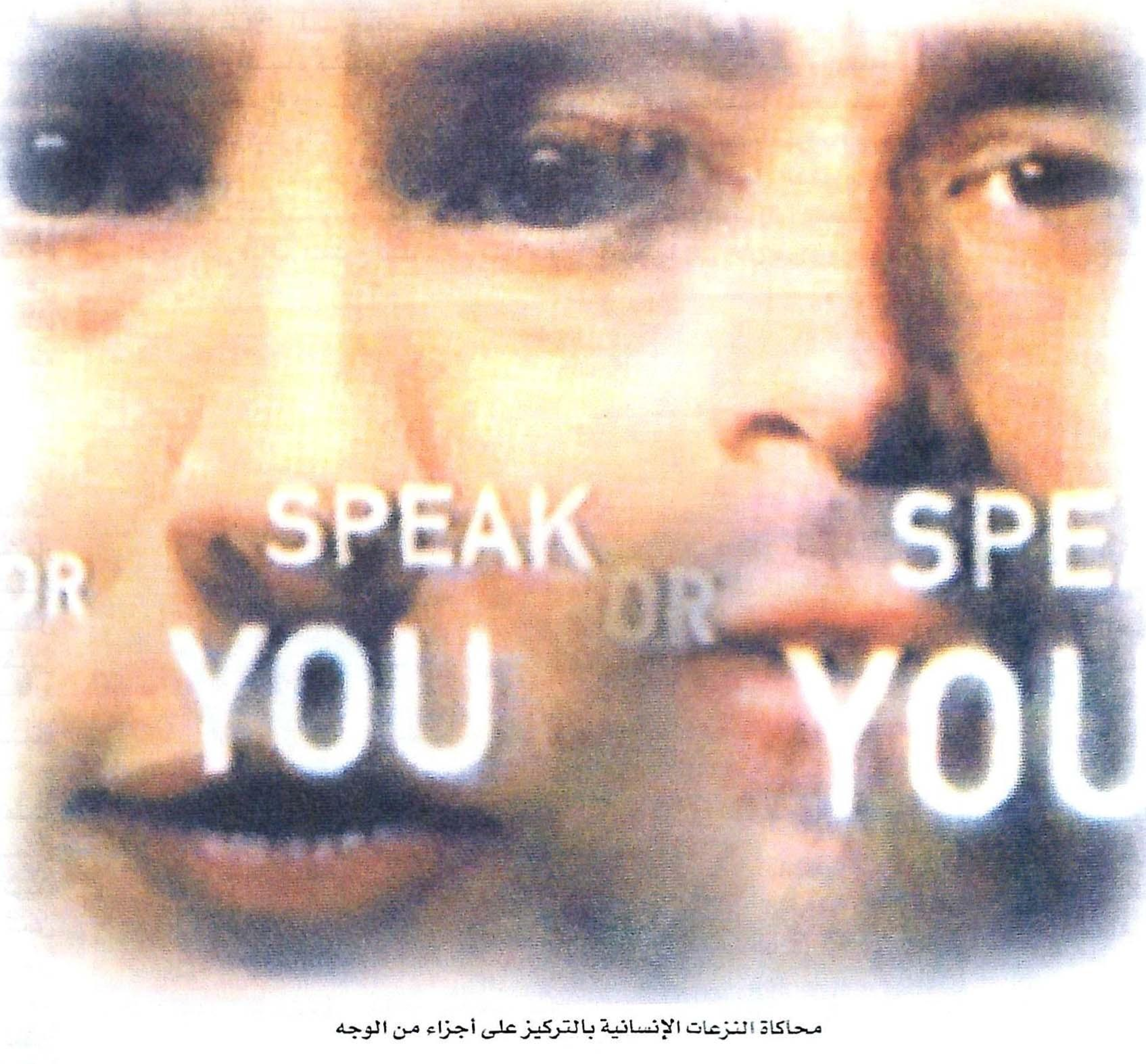
ثم يأتي دور المعلن في اختيار الوسيلة الإعلانية التي سيروج للسلعة من خلالها، وتنفيذ كل التصاميم المناسبة لعرض الفكرة الأساسية، مع ضرورة تخصيص قدر كافٍ من الأموال لتسهيل تطبيق الأفكار المطروحة التي يجب أن تلفت الانتباه إليها، لأن (لفت الانتباه) عنصر هام جدا، فهو يضمن وصول الرسالة الإعلانية بكل ما تحتويه إلى المستهلك وبالتالي عرض كل ما يود المعلن ايصاله إلى الجمهور المستهدف.

«التكرار» وسيلة أخرى مهمة من وسائل نجاح الاعلان ويجب أن يخضع المعلن الاعلان «للتكرار»، شريطة أن يكون مدروسا ومتغيرا، فلا يلتزم بنمط معين في عرض الرسالة الإعلانية التي ستصبح مملة، وتدفع بالمتلقي إلى الابتعاد عن مصدرها، لأنها باتت تسبب له ازعاجا لا يحتمل نتيجة لتكرارها حتى وإن كان ذلك التكرار على فترات متباعدة.

الوجوه الرسائل الأكثر تأثير في المتلقي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”لكل وسيلة إعلامية مميزاتها التي تجعلها أكثر تأثيرا في المستهلك، فقد يؤثر التلفزيون في شريحة معينة، في حين تتفوق الصحف في التأثير في جمهور آخر“



محاكاة النزعات الإنسانية بالتركيز على أجزاء من الوجه

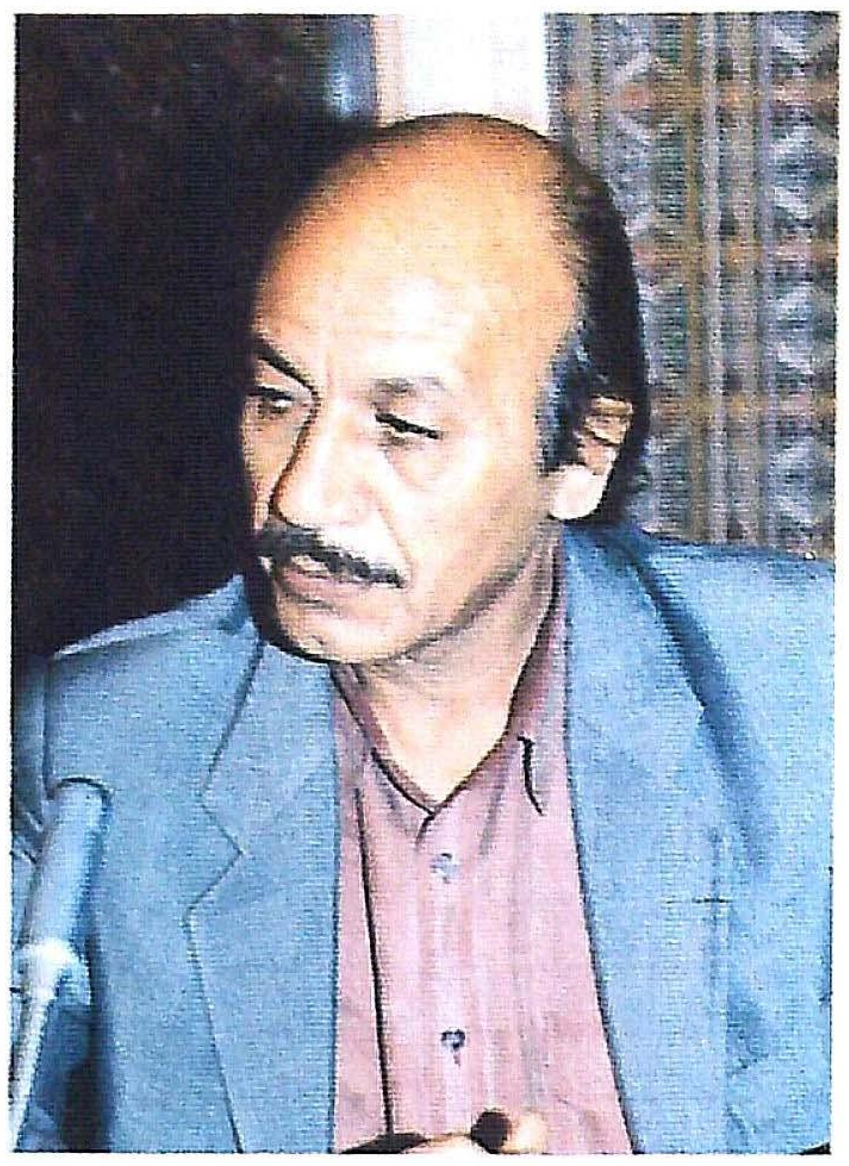
ويأتي التنويع، كأن يستخدم المعلن شخصيات رمزية داخل الإعلان تسهل الاقتراب من الناس وبالتالي تقريب السلع، وهذا ما يسمى بـ «تطويع الشخصيات» الرمزية لجعل السلعة مقربة من الجمهور. وقد تكون الاستعانة برسم كاريكاتوري - ساخر- داعما للإعلان إذا ما استخدم بشكل صحيح ومدروس، تماما مثلما حدث حين انتشرت أزمة جنون البقر، الأمر الذي جعل أصحاب اللحوم غير البقرية يستغلون الفكرة للترويج لبضاعتهم.

بعض الاعلانات يهتم باستخدام الوجوه لأنها ذات أثر كبير في تشكيل الحوارات الداخلية مع الأفراد المستهدفين، ولأن ظهور الوجه سواء في التلفزيون أو الصحف يشد المتلقي تلقائيا كما لو انه ينطق فيثير شيئا ما داخل المستهلك، خصوصا إن كانت اللقطات مُقربة ومكبَّرة، بينما حين يكون الوجه ذا لقطة جانبية فإنه يفقد الكثير من تأثيره على المتلقي. وفي الوقت نفسه، فإن إظهار أجزاء من الوجه تحمل معايير معينة سيكون له الأثر الحسن في توجيه الرسالة الإعلانية، لأنها ستكون لافتة للانتباه وهذا هو الهدف الأول كما سبق أن أشرنا.

الاستعانة بالمشاهير لتقديم الإعلان لها أكبر الأثر لدى المشاهد، لأن المعلن في هذه الحالة يربط السلعة واستخدامها بالنخبة من المشاهير سواء في عالم الرياضة أو الفن أو العلوم.

بعض الاعلانات تعمد إلى الربط بين السلعة وصفات تحملها الأنثى، كالرقة والانسيابية والجمال فتكون السلعة في حيز مكاني موازٍ لحيز تشغله المرأة حاملة الصفة ذاتها التي يود المعلن التركيز عليها وتوضيحها، بينما تعتمد أعداد أخرى من الإعلانات على الرغبات الإنسانية التي يود الكل وجودها بداخله، كروح الشباب والانطلاق والمرح والحرية والحيرة والطموح وتحقيق الذات، ومعنى ذلك أن وجودها يحاكي تلك النزعات الداخلية للإنسان التي بسببها يستميله الإعلان من دون أن يشعر المستهلك بذلك.

بقي أن نشير إلى نقطة واحدة، هي أن تركيب أكثر من صفة محببة للإنسان في إعلان واحد يحقق للمعلن فوائد عديدة في آن واحد على أن تكون تلك التركيبات وآثارها مدروسة سيكولوجيا وفنيا لمعرفة مدى تقبلها من المستهلك ◆



عمران راغب المدنيني فنان ليبي كبير، مارس التمثيل والإخراج، وتقلد عددا من الوظائف الإعلامية والثقافية، وله مشاركات عديدة مع النجوم العرب في الكثير من الأعمال التلفزيونية من بينها «المفسدون في الأرض» و«فرسان الله» و«حرب السنوات الأربع».

تولى رئاسة قطاع المسرح والفنون في أمانة الإعلام والثقافة، وكذلك الإدارة العامة للثقافة، كما تولى إدارة شركة ابن خلدون للإنتاج السمعي والبصري، وهي شركة فنية مشتركة بين تونس وليبيا.

حول تجربته الفنية الطويلة في المجال الفني، والحافلة بالإبداع المتنوع، وحول قضايا العمل الفني ومشكلاته كان لجريدة «الفنون» هذا الحوار معه:

عبدالله مليطان - ليبيا

ثلاثون عاما في محراب الفن

عمران المدنيني: «أطالب بكنس أشباه الفنانين»

ولد عمران المدنيني في مدينة العجيلات، وهي مدينة صغيرة تقع غربي مدينة طرابلس، ودرس إلى السنة الابتدائية الخامسة في المدينة نفسها، ثم أكمل دراسته الابتدائية والإعدادية والثانوية في مدينة طرابلس، ومن هناك توجه في بعثة دراسية إلى تونس، حيث التحق بالمعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، وتخرج سنة ١٩٦٣ بدرجة امتياز مع جائزة الجمهورية. بعدها عاد إلى الجماهيرية والتحق بالإذاعة مخرجا، وعندما تقرر إنشاء المسرح القومي (الوطني حاليا)، كان أحد أعضاء اللجنة التي أجرت الامتحانات للمتقدمين لعضوية المسرح، يقول المدنيني: عينت أول مدير لهذا المسرح، ثم توليت رئاسة قسم التمثيل والإخراج في الإذاعة المسموعة والمرئية. جمعت بين وظيفة مدير المسرح ورئاسة قسم التمثيل والإخراج في آن واحد، وعندما تكونت الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، انتقلت للعمل فيها رئيسا لقطاع المهرجانات والعلاقات العامة، ثم رئيسا لقطاع الفنون، ثم نائبا للمدير العام للهيئة، ثم عضوا في اللجنة الإدارية للإعلام الثوري، مكلفا بقطاع المسرح والفنون، ثم مديرا عاما للإدارة العامة للثقافة، ثم أمينا لمكتب المهرجانات والتظاهرات والمعارض في أمانة اللجنة الشعبية العامة للإعلام والثقافة، ثم مديرا لإدارة البرامج والإنتاج في الهيئة العامة لإذاعة الجماهيرية العظمى. هذا هو مشوار العمل الوظيفي، غير أنني طيلة هذه الفترة لم أنقطع، وإلى الآن، عن ممارسة العمل الفني ممثلا ومخرجا، وبالتالي فإن أعمالي متعددة ومتنوعة ويصعب تذكرها تفصيلا.

بدايتك كانت مع المسرح فماذا اكتسبت منه؟

نعم، كانت البداية في المسرح، وأستطيع القول إن البداية كانت من خلال الفصل الدراسي في الابتدائية والإعدادية والثانوية، من خلال تجسيد بعض دروس وقصص القراءة والمطالعة المقررة في المنهج، أو من خلال نشاطات اختتام السنة الدراسية، أما لماذا المسرح؟ فتلك (حدوتة أخرى) ولكن لنقل لماذا اخترت طريق الفن؟

بطبيعة الحال إن الموهبة الفنية هي التي حددت هذا المسار، فهي تلازمني منذ الصغر، لقد كانت شقاوة الأطفال واضحة في كل تصرفاتي وحركاتي الطفولية (كما أخبرني أهلي فيما بعد)، ولعل نشأتي بين البادية، والريف، بين أحضان الطبيعة بكل مناظرها وتقلب فصولها، وبكل ما فيها من جمال وقسوة، كل هذا أتاح لي فرصة التأمل وانطلاق الخيال، وبالتالي رسم تصورات وابتداع صور ومواقف، مما أعتقد أنه ساهم بشكل أو بآخر في تنمية الملكة والموهبة.

المسرح أفق رحب يتسع لكل أنماط الحياة التي تقدم على خشبته، وبالتالي فإن الفنان يكتسب من خلال المسرح وانصهاره وتفاعله مع هذا المناخ أشياء كثيرة منها: الثقافة العامة، والجرأة وصقل الموهبة والثقة بالنفس، والتركيز والتحكم في أدواته، سواء كانت جسدية أو تقنية، وبذلك يكون المسرح هو الانطلاقة الثابتة والراسخة للفنان، فكل من عرفنا من فناني المسرح عندما تعاملوا مع مجالات الإبداع الأخرى، لم يجدوا صعوبة، وكذلك الفنانون الذين تعاملوا مع مجالات أخرى عادوا إلى التعامل مع المسرح فزادهم رسوخا وثباتا، فالمسرح إذن هو الأرض المعطاء لنبتة الفنان، والقاعدة المتينة والراسخة لانطلاقته.

كيف تختار أدوارك؟ هل من شروط تضعها لذلك؟

من واجب كل فنان يثق في نفسه وله القدرة والكفاءة في العطاء، وله الثقافة التي تمكنه من تمييز الأشياء أن يختار أدواره، قد يقع في بعض المطبات في بداية حياته، ولكن مجرد أن ينضج فنيا وعقليا وفكريا، فلا مبرر له في عدم المحافظة على اسمه ومكانته وفنه، وبالنسبة إلي أسلك هذا المسلك، وأول شروطي هو مضمون النص واقتناعي بالشخصية ومدى إضافتها شيئا جديدا إلى مسيرتي الفنية، وليست العبرة بالكم ولكن بالكيف.

مارست العمل الفني مسرحيا وتلفزيونيا فأيهما الأقرب إلى نفسك؟ وما المسافة التي قطعتها إلى الآن من وجهة نظرك؟

حضور الأعمال التراثية

مارست العمل الفني والإبداعي في كل المجالات، سواء كان مسرحا أو إذاعة مسموعة أو مرئية، أو حتى بعض الدراسات أو المقالات في الصحف والمجلات، وكلها قريبة إلى نفسي لأنني أمارسها بعشق، وأتعامل معها بحب ورغبة، وأرى أن العطاء الفني والإبداع لا يقاس بزمن أو بعمر، ويكفي أن أقول إن المسافة بمقياس الزمن تزيد على الثلاثين عاما مملوءة بكل المعاناة الحقيقية.

شاركت في العديد من الأعمال المشتركة، فكيف ترى هذه الأعمال؟ وأين تضع مساهمتك فيها؟

شاركت في العديد من الأعمال العربية، أغلبها كان من إنتاج الجماهيرية، وتنفيذ شركات عربية، مما أتاح لي ولزملائي فرصة الاحتكاك بفنانين نكن لهم كل احترام وتقدير، والحمدلله كانت المساحة جديدة والمساهمة فعالة والمستوى لا يقل عن مستوى تلك الأسماء، وهذه ليست شهادة مني بل منهم أنفسهم ومن خلال آراء المشاهدين وما كتب في الصحافة، وإن كانت هناك بعض الفروق فهي لا تحسب لأن لها أسبابها الموضوعية، والحقيقة أن هذا يخص باقي زملائي من فناني الجماهيرية ولا يخصني وحدي فقط، حيث إن البرهان كان قويا على قدرة وكفاءة وعطاء الفنان العربي الليبي، وفي هذه المشاركات التقيت العديد من فناني الوطن العربي سواء كانوا ممثلين أو مخرجين أو تقنيين، إضافة إلى أن لي رصيدا أعتز به في علاقاتي مع أغلب الفنانين في الوطن العربي من خلال اللقاءات في المهرجانات أو الندوات أو المؤتمرات أو الأعمال الفنية، والقائمة طويلة والحمدلله، ولا يتسع المجال لذكر جميع الأسماء، ولكني أعتز بهم جميعا وأقدرهم تقديرا خاصا، أما الأعمال فهي على سبيل المثال لا الحصر «المفسدون في الأرض»، و«فرسان الله»، و«الإرادة وحرب السنوات الأربع»، و«إلا زوجتي»، و«ياقوتة ملحمة الحب والحرب»، وأفلام «الرسالة»، و«رسالة من ليبيا»، و«المنفيون»، و«البحر لا يبتلع الشمس»، وغيرها كثير، بالإضافة إلى الأعمال التي شاركت فيها من الإنتاج المحلي ولكتاب ومخرجين ليبيين

ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com

أعتز بهم اعتزازي بنفسي بل أكثر.

هل تعتقد أن الأدوار التي لعبتها أتاحت لك فرصة تقديم موهبتك؟ وما الشخصية التي تتمنى أداءها؟

لقد مثلت كل الأدوار وأنا ضد أن يضع الفنان نفسه في إطار خاص أو قالب معين يبقى حبيسا داخله، فهذا معناه تجميد لطاقته وحد من انطلاقة موهبته وعطائه، والفنان في نظري متجدد دائما، أما بالنسبة للأعمال التي شاركت فيها وأتاحت لي فرصة تقديم موهبتي الفنية، فأقول: بطبيعة الحال كل فرصة تتاح للفنان يكتسب منها شيئا جديدا ويقدم من خلالها موهبته.

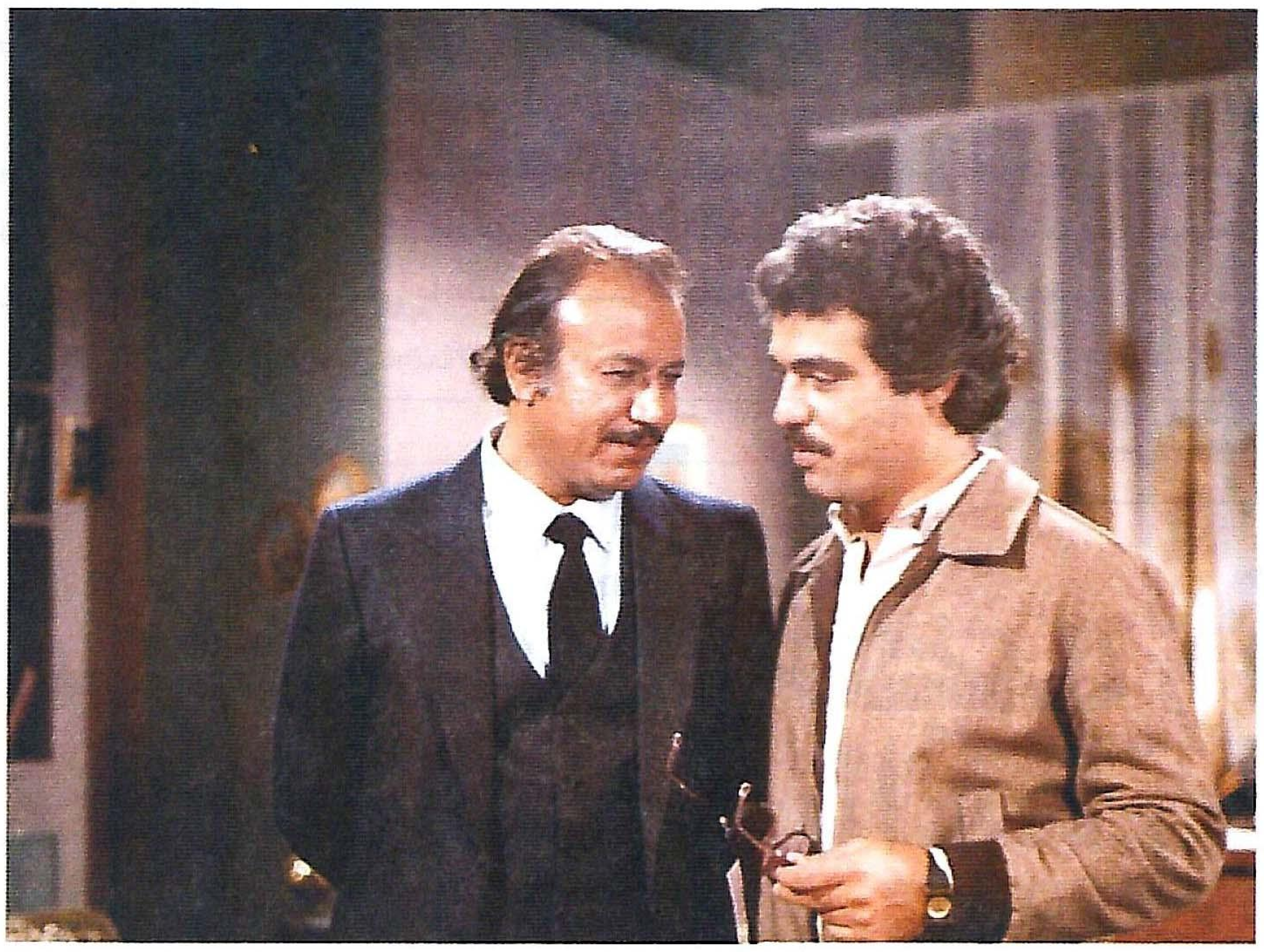
ولكن الموهبة ليست كمًا محددا، وإنما هي معين لا ينضب عطاؤه أبدا إلا بانتهاء الفنان من الوجود، والموهبة الأصيلة هي التي تمكن الفنان من تقديم الجيد في أي عمل وأعني بهذه الموهبة كل أدوات تنميتها وتطورها، وهي الثقافة المتجددة والمتطورة والمعانقة لكل الأحداث في بيئة الفنان، والبيئة هنا ليست المحددة بمكان، ولكنها تتعداه إلى آفاق أرحب وأوسع باعتبار أن الفنان إنسان قبل كل شيء، ويملك من الحس والفهم لادراك كل ما حوله على المستوى الإنساني، أما فيما يتعلق بالشخصية التي أتمنى أن أؤديها، فليس هناك شخصية محددة بالاسم، ولكن يهمني الشخصية المرسومة بدقة، وتكون فعالة في أحداث العمل. والخلاصة أنا لست من الذين يتمنون ويقفون عند هذا الحد لأنني منذ البداية شققت طريقي بنفسي، وتخطيت كل الصعاب وتجاوزت كل العراقيل، لأنني مؤمن بما أفعل ومقتنع، ولولا فضل الله علي، لما كان هذا المنجز الذي حققته.

ما مفهومك لالتزام الفنان؟

إن مفهوم الالتزام يختلف من شخص إلى آخر، والالتزام له ظروف معينة وأيديولوجيات مختلفة، وهو بحث طويل وجدل أطول لا يتسع المجال له الآن، غير أنني أعتبر الفنان الأصيل ملتزما بطبعه وتكوينه وطبيعته، والرسالة الفنية رسالة نبيلة شريفة لا يحملها إلا النبيل الشريف، ولا يكون هناك نبل وشرف من دون التزام، وأنا ضد من يستغل رسالة الفن ويستهزئ بها ويتخذها سلما للتطبيل والتزمير، وطريقا للتهريج والانتهازية والتسلق الملطخ بالزيف والنفاق، تحت ستار الالتزام، فالالتزام هو القيم، الأخلاق، الاعتزاز، الإيمان والاقتناع، النبل والشرف، التضحية من أجل المبادئ الجليلة، ولا يكون التزام إلا للفكر والمبدأ والوطن.

متابعتك الفنية للأعمال الدرامية منذ الصفر كان لها أثر كبير في تكوين شخصيتك الفنية، ما اهمية ذلك للفنان في نظرك؟ وبمن تأثرت في البداية؟

لا شك في أن المتابعات من الأشياء التي تنمي الموهبة وتساهم في تطوير قدرة الفنان، والمتابعات في نظري ليست للأعمال الدرامية فقط، أو بمعنى آخر ليست في الفن فقط، بل المتابعات التي أراها هي في الفن والثقافة، وبالتالي لحركة المجتمع، والحقيقة أن متابعاتي سواء الفنية أو الثقافية وحتى من خلال وظائفي الإدارية قد أعطتني الكثير والكثير، أما فيما يتعلق بمن أراه مثلا أو مثالا لي فهذه أشياء لا أؤمن بها، أنا لي شخصيتي وتكويني وتركيبتي وتفكيري ورؤيتي ورأيي، وبالتالي لا بد من وجود اختلاف بيني وبين أي شخص آخر، ولا يمكن أن أسلخ جلدي



التعبير عن الواقع المحلي

لأرتدي جلدا آخر، وبالتالي فأنا أنا بكل ما فيّ من سلبيات أو إيجابيات، ولا أعتقد أنني تأثرت بأحد حتى في بداياتي، إنني لم أسمع من أي شخص أنني من مدرسة فلان أو مقلد لفلان أو شبيه فلان، فأنا هكذا في كل شيء، أن أقبل كما أنا وبكل ما فيّ أو أرفض.

مارست الإخراج الإذاعي المسموع إلى جانب التمثيل، فما الإمكانية التي ترى توافرها في الممثل المسموع وكذلك المخرج؟ وكيف تقيم مسيرتك في هذا الجانب؟

العمل في الإذاعة المسموعة يختلف بطبيعة الحال عن غيره في المجالات الأخرى، فالممثل في الإذاعة ليس أمامه إلا الاعتماد على إحساسه وصوته، الاعتماد الفعلي لأنه لا يملك من معين آخر مثلما يحدث في المقالة أو المسرح أو الإذاعة المرئية من مكياج أو ملابس أو مناظر ومكملات فنية أو لقطات من زوايا مختلفة، وبالتالي فالقدرة الصوتية والإحساس عاملان مهمان للممثل في الإذاعة المسموعة.

والمخرج أيضا في الإذاعة المسموعة ليس أمامه إلا فهم النص فهما جيدا، بطبيعة الحال إن الاختيار الجيد في توزيع الأدوار والقيادة بقدرة وكفاءة وفهم ووعي يشكلان ما يسمى في عالم الموسيقى بالهرموني بين أداء الممثل والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية، وهذا ليس سهلاً على الإطلاق، بل يتطلب قدرة فائقة وإحساسا مرهفا وفهما وإدراكا وثقافة وآذانا موسيقية، وفي النهاية معاناة بالمعنى التام للكلمة، أما مسيرتي في هذا المجال فهي مملوءة بالعطاء، وما زلت القاسم المشترك في كل الأعمال الإذاعية، وأحظى والحمدلله، برضا المستمع واحترام الناقد.

أين الصعوبة في رأيك في العمل الدرامي المسموع تمثيلا وإخراجا من خلال تجربتك الطويلة في هذا الاتجاه؟

عندما يكون الفنان أصيلا في موهبته وثقافته، شغوفا وعاشقا لعمله، محترما لرسالته واسمه ومكانته، فليس هناك صعوبة، الصعوبة يجدها أدعياء الفن فقط، أما الفنان المتمكن من قدراته، الواثق من نفسه فلا خوف عليه.

ما الشخصية التي لعبتها طيلة مسيرتك الفنية وما زالت في ذاكرتك؟

لا توجد شخصية معينة. فأنا بمجرد الانتهاء من أداء الشخصية أزيحها لأفسح المجال لغيرها .. حتى وإن ظل منها شيء فقد أسخر هذا الشيء الباقي في بناء شخصية جديدة وقد تخزن لزيادة المعرفة وتوسيع الأفق.

مشهد من أحد أعماله

تغلب على أعمالك الفصحى، وهذا بلا شك اتجاه رائع، ولكن بعض الأعمال من طبيعتها أن تكون باللهجة العامية، فهل يمكن أن يؤدي ذلك إلى انتشارها مثلما حدث مع اللهجة المصرية من خلال الأعمال الدرامية؟

أنا أحب التمثيل والأداء باللغة الفصحى نظرا لجمالها وسلامتها في اللفظ والإيقاع والمعنى، خصوصا عندما تكون الكتابة من كاتب يملك ناصية القول ومتمكن وصادق في تقديم الكلمة، ولكن هذا لم يمنعني قط من التمثيل والأداء باللهجة العامية، فهي أيضا لها وقعها ورنينها، وفي النهاية، فإن لغة العمل تحددها فترته الزمنية وأحداثه وغير ذلك من الظروف، المهم المضمون وماذا يقدم، أما فيما يتعلق بانتشار اللهجة المصرية، فقد ساعدت على انتشارها ظروف وعوامل عدة منها: المؤسسات الثقافية التي كانت وما زالت في مصر، وخلت منها أغلب الأقطار العربية، وبالتالي فقد كانت مصر قبلة لكل ناشر علم أو ثقافة، والإشعاع السياسي منذ بداية ثورة ٢٣ يوليو، والمد القومي والصحوة العربية بزعامة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، ووسائل الإعلام: إذاعة، أو صحافة، ووسائل الثقافة: إصدارات وكتب ومجلات وخيالة (سينما)، هذه كلها أسباب ساعدت كثيرا في نشر اللهجة المصرية وفهمها من قبل العرب.

ولكن الآن، وبعد التطور الذي شهدته كثير من أقطار الوطن العربي وبعد أن أصبح العالم قرية صغيرة بفضل التقنية الحديثة والأقمار الصناعية والمحطات الفضائية وزخم الوسائل الاعلامية المختلفة، فقد أصبحت أغلب اللهجات العربية مفهومة عند العرب، وفي النهاية يجب ألا ننسى أن اللهجة في أي قطر عربي هي فرع من فروع اللغة الفصحى الأم.

كيف ترى واقع الدراما عربيا؟ وما مستقبلها في رأيك؟

هذا الواقع ليس سيئا إلى حد اليأس والتشاؤم، ولكن يختلف من مجال إلى آخر من مجالات الدراما، ومن قطر إلى آخر وفق الظروف المختلفة لكل واقع ولكل قطر، ولا ننس أن هناك العديد من الأعمال الجيدة التي نفخر بها بدأت تسود الوسط وتفرض نفسها، وتزيح من أمامها الأعمال الهابطة والتجارية المحضة، والحقيقة أنه لا يمكن تحسين واقع الفن في وطننا العربي إلا بمجموعة من المعطيات أهمها في نظري توعية المواطن حتى يتمكن من التمييز بين الغث والسمين، ودعم الفنان الحقيقي والأصيل وتمكينه من السيطرة الكاملة على أدوات فنه ومقدراته، وإعطاؤه الحرية والثقة والأمان، و(كنس) أشباه الفنانين والأدعياء والتجار المزايدين والانتهازيين والمتسلقين والمنافقين والمتزلفين.

ما مشروعاتك المستقبلية في هذا الجانب؟

أن أساهم كفنان أو من واقع الوظيفة في بناء حركة فنية رائدة، واعية وقادرة على الفعل والتفاعل مع حركة المجتمع. ولا أحب أن أعلن مشاريع ما زالت طي الورق، أو مجرد فكرة أو جنوح خيال، بل أحب أن أعلن شيئا موجودا فعلا، أو بدأت في تنفيذه كحد أدنى، وذلك حرصا على المصداقية واحتراما للمستمع والمشاهد والقارئ في آن واحد ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اهتم الإنسان بفعالية الكلمات أكثر من اهتمامه بفعالية الصورة، لهذا تأخرت دراسة الصورة على دراسة اللغة بقدر كبير، فالتاريخ المعيش يقترح «في البدء كانت الصورة» في حين يصرح التاريخ المكتوب «في البدء كانت الكلمة».

إن المكتوب نقدي، أما الصورة فنرجسية، وإذا كانت مهمة المكتوب الإيقاظ، فإن مهمة الصورة تكمن في التنويم التدريجي، فالكلمة توقف وتشد والصورة تلقي وتمدد، وكأن الصورة تمارس الهدهدة والدغدغة البصرية لتقود العين إلى الانسياب فوق صفحة الصورة التي تكاد تكون متعة العين، ذلك لأن الذوق ليس فكريا وإنما حسي باعتبار البصر لحظة احتفالية العين، فقوة الصورة ليست في رؤيتها بل في حضورها.

لحسن موهو - المغرب

في البدء كانت الصورة

إن النظر يلمس ويلتمس، ينزلق وينغمس، يمس أو يلج، فهو يفتن ويمسك بالاهتمام حتى أنه يكاد أن يستأثر به: إنه يدلك الحواس، لهذا فإن البصر هو الحاسة التي تمكننا، من بين الحواس الأخرى، من اكتساب القدر الأكبر من المعارف وتجعلنا نكتشف الجم من الاختلافات، هذا لأننا نرى عن بعد ونسمع عن قرب، فالصورة سابقة على الكلمة بيد أن الصوت أسبق من الصورة، لأن الإدراك البصري أحد وأدق من الإدراك السمعي، ولأن الأصوات أكثر قابلية للتزوير من العين حتى أنه من السهل خداع السمع أكثر من خداع البصر، فلا غرابة إن كانت الرؤية تعوض السمع واللمس، فالبصر أذكى من اللمس لكنه أقل ذكاء من السمع، أما الصورة فهي أكثر عدوى وأشد بلاء من الكتابة، لأنها تذكير وانفعال في الآن نفسه. فالصورة اقتصادية لأنها توجز التفاسير وتختصر البراهين، فهي تقنع بأقل كلفة، إن ترسيمة ما أفضل وأجدى ألف مرة من خطاب مطول، فقوة الصورة تكمن في حشد الحواس وإثارتها باعتبارها أسرع في الالتقاط وأكثر قابلية للتذكر من النص: إنها كتابة مرئية.

أكثر من هذا، فإن كل صورة تذكارية تلعب دور تمديد للحياة، لأنها سليلة الحنين، كما أن النظر ليس طريقة للتلقي بل هو ترتيب للمرئي لأن الصورة تمتح معناها من النظرة كما يمتح المكتوب معناه من القراءة: فالصورة هي فائض الفكرة.

إن اللوحة الجيدة تعلمنا في المقام الأول أن ننسى الكلام لتعلمنا من جديد فن النظر.

فالصورة علامة، لها ميزة تكمن في أنها تمنح نفسها للتأويل وتدعو إلى ضرورته، غير أنها لا يمكن أن تقرأ لأن اللغة التي تتكلمها الصورة هي لغة رائيها باعتبار الصورة توقظ في مخيلته خصوبة رائعة في الإيحاء، فهي تلامس شطآن اللغة من جميع الجهات من غير أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العين.. مفتاح الصورة

تنتمي إليها: إنها فائض زينة.

الصورة لا تحتاج إلى الكلمة لأنها تحمل معناها في ذاتها، فإذا كانت الكتابة بحاجة إلى قراءة حاذقة فإن الصورة بحاجة إلى عين مرحة لأن اللون سابق على الكلمة بزمن غير يسير.

قد تكون الكتابة بحاجة إلى متعة أو لذة النص- حسب تعبير رولان بارت- أما الصورة فهي عامل استنفار لشبقية العين التي هي بطبعها عاشقة ونزقة، لذا فإن غض البصر هو درء للفتنة لأن الصورة كلام العين أو هي خائنة الأعين. فإذا كانت الكتابة تنقل الوعي إلى اللغة، فإن الصورة تمنح الوعي للنظر، فالصورة خطاب مرئي بدرجة عالية ومسموع بصوت مرتفع، حتى أن بلاغة الصورة أصبحت بديلا عن صورة البلاغة، وصار مجاز المشهد بديلا عن مجاز اللغة وعاد المشهد البصري أكثر سحرا من الخيال الشعري، فشعرية العين اليوم هي أكثر حضورا من شعرية الأذن لأن المجال المهيمن هو المجال البصري حيث يطغى الشاهد على الغائب، والمرئي على المقروء، والصورة على الفكرة، والإشارة على الدلالة، والخيال على الواقع، فالصورة تشل الصوت وتمسح الكلام وتترك بصماتها في الذاكرة حتى أنها تكاد تكون بمثابة مرآة للعين، وهي تمارس فراستها في التقاط التفاصيل وغزل الألوان لتقف على كنهها وتسبر أغوارها.

الصورة خيط الفكرة

إن عوالم الصورة قادرة على النفاذ إلى الذاكرة وتشكيل الطاقة الحسية والانطباعية للعين، وكأن أصابع الضوء تلامس ماء العين في أجواء احتفالية يرقص فيها النظر على نغمات وإيقاع الألوان الغامقة والفاتحة، تعانق الصورة أهداب العين ورموشها، وترسم قبلاتها ما بين شفتي الضوء والظل، وتختم على القلوب بقصائد ضوئية ينتشي فيها عشق السمع بالنظر، وتتعانق ملذات العين بطرب الأذن، ألم يعتبر الإمام الغزالي أن بصيرة القلب أشد مضاء وتكشفا من بصيرة العين؟ تمارس الصورة فن الغواية، فهي تسرق ما تحاول الكلمة أن ترسمه في القصص، وتهرب أجواء الكتابة الحافلة ببياض الورقة وسواد المداد إلى لعبة النور والظل، وتذيب فضاء الكتابة في بهاء الصورة حيث يزيد توهج الألوان في رونق الصورة التي هي بمثابة التركيب والأسلوب اللذين تعتمدهما الكتابة، وتتفوق الصورة بالنظرة القاضية أكثر حين تعمد إلى إلباس الرؤيا بظلال الشعرية حتى أن مكر الكتابة ينهار أمام كيد الصورة التي تفلح في الغالب في طرز الرؤى ونسج الخيالات، فالصورة اشتعال الحواس، هي تلك الإرتعاشة الأخيرة التي تحاصر روح المتفرج... هي فسحة العين التي تسمع رفيف الأجنحة، هي ومضات الألوان التي تداهم العين وتؤلف بين شظايا المشهد الذي يتزايد مع الكثافة التعبيرية، الشيء الذي يجعل الصورة تبوح بما اختزنته العين من ألوان تتماهى مع لمسات الضوء.

تتحرك الصورة على حافة الظل، تفك أزرارا وتقرع أجراس الحس لتنفذ إلى الوجدان، وهي تراودنا عن أنفسنا عبر إيماءات ضوئية كأنها تسيل من بين أصابع فنان، تزهو الصورة بألوانها التي تفيض نعومة وعذوبة ورشاقة لتحقق الوصال مع شبكة العين التي تتعقب الصورة كطريدة ◆

تتميز الحركة التشكيلية السورية بذلك التواصل الذي يمتد من بدايات القرن العشرين وحتى الآن من دون انقطاع أو قفز، وإنما مسيرة متناغمة ذات إيقاع عاكس لإيقاع الواقع ومتغيراته.

ولأن المسيرة طويلة نسبيا، فأي محاولة للتأريخ لها لا بد من أن يشوبها بعض اختصار واختزال وربما انتقاء. فالهدف في النهاية ليس التأريخ بعينه، ولكنه العثور على أهم الملامح المشتركة والوقوف عند المنتجات الأهم، من أجل إعطاء صورة أقرب إلى الحقيقة عن تلك المسيرة.

وهنا يحاول الناقد عبدالله أبوراشد، رسم لوحة واقعية ذات أبعاد نقدية للحركة التشكيلية السورية المعاصرة، والتي قسمها إلى ثلاث مراحل يرى أنها تمثل صادق لثلاثة منحنيات خطرة في طريق هذه الحركة.

عبدالله أبوراشد - سوريا

سبعون عاما من التنوع والجدل مع الآخر

الحركة التشكيلية السورية المعاصرة

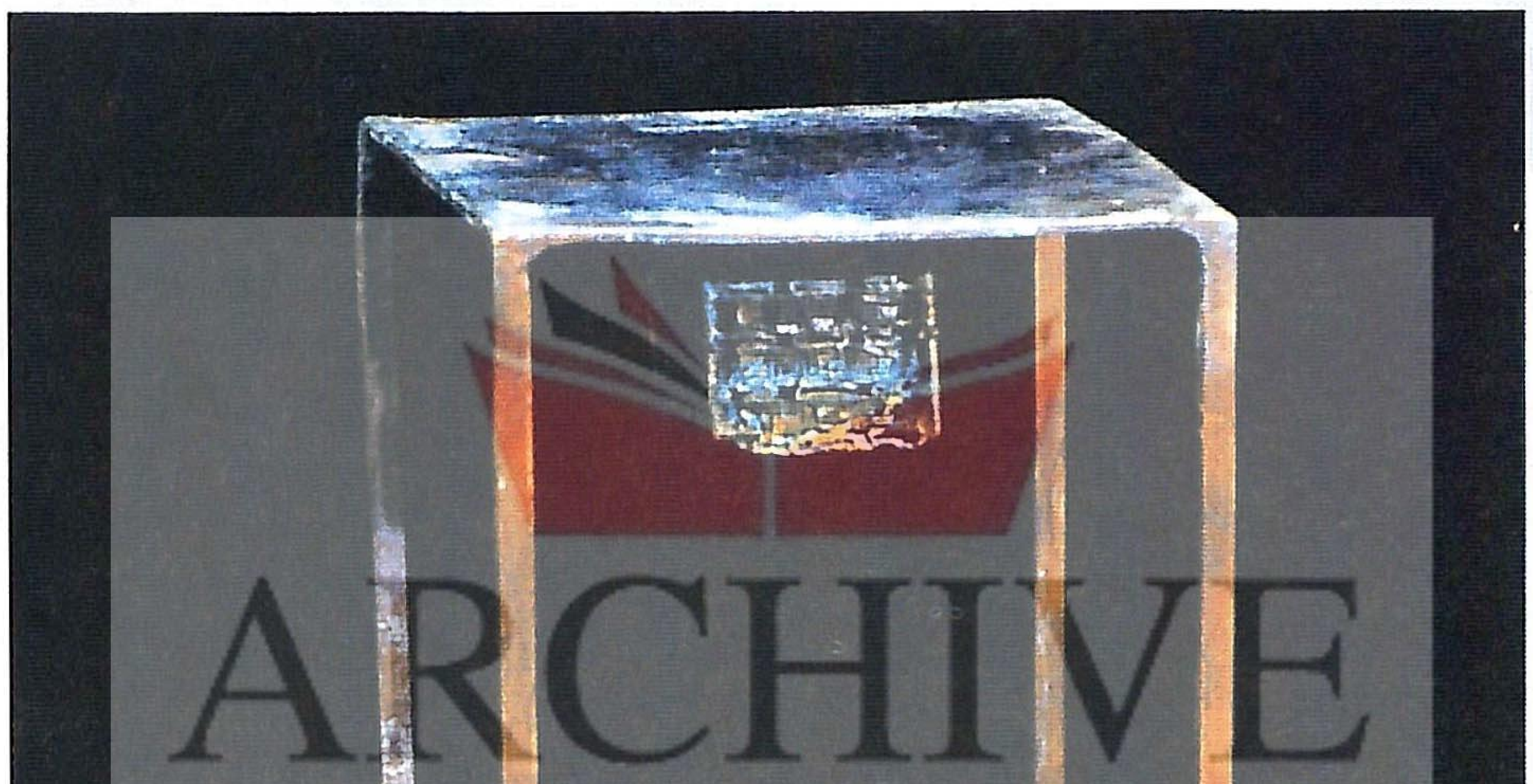
مما لا شك فيه، أن الحركة الفنية التشكيلية السوريا، هي حركة فنية معاصرة شأنها في ذلك كمثيلاتها في العالم العربي. وهي من أكثر المنتجات الثقافية تفاعلا، وتواجدا في مساحة العروض الفنية في سوريا وخارجها. والنشاط الكمي الأكثر تميزا وزخما وجوديا في كافة معابر التواصل البصري مع المبتكر وجمهوره ونقاده وصحفييه، ومروجي العمل الفني ومقتنيه. وأن حركة المعارض الفنية الجماعية والفردية المليئة بالتجارب الفنية التشكيلية السوريا، ذات النفحة المتفردة لخصوصية هذا الفنان وتلك الفنانة، تستحضر كافة الأجيال والمدارس والاتجاهات الفنية التقليدية، والتسجيلية والسياحية والفكرية الحداثية، ما بعدالحداثة «الشيئية» أو سواها. يمكن للمتلقي والباحث ونقاد الفن، ووسائط الإعلام المسموعة، المرئية، والمكتوبة. أن تلحظ الخط البياني التصاعدي لهذه الحركة الفنية التشكيلية النشطة كميا التي لها من العمر نحو سبعين عاما من العطاء المستمر، القائم على التنوع والاختلاف المنهجي والمحتوى الموضوعي والأسلوبية الشكلية والمعالجة التقنية. لهذه التجربة الفنية أو تلك. إذ يمكن رصدها وتوثيقها منهجيا في ثلاث مراحل زمنية رئيسية.

المرحلة الأولى: منتجات فناني الرعيل الأول الذين تربوا وتدربوا على أنفسهم في منتجاتهم، وتجاربهم الفنية الابتكارية التي وجدت في فنون التقليد والمحاكاة، واستنساخ الأعمال الفنية في سياقها النمطي، والمؤسسة في بعضها على النزعات الفطرية (فن النايف) شكلا مألوفا لآليات العمل الفني.

المرحلة الثانية:المنتجات التي توافقت مع الروح الأكاديمية المدرسية ذات النفحات الأيديولوجية المحمولة وفق توجهات المؤسسة الرسمية والحكومية النقابية كتعبير مطابق لثقافة السلطة السائدة.

المرحلة الثالثة: المنتجات المتساوقة مع روح العصر «ما بعد الحداثي»، المتوجهة إلى خصخصة الفنون التشكيلية لحساب الصورة البصرية. كجزء لا يتجزأ من حركية المجتمع الاستهلاكي.

في كل الأحوال، لا بد من القول ان الفن التشكيلي السوري يتسم بصفات وخصائص عديدة، إنه مفتوح على التجارب العالمية متدثر بأثواب الحرية التعبيرية المنفلتة من عقال اللمسة الأيديولوجية، وإن كانت هي الصفة التعبيرية الأكثر حضورا في عموم التجارب والأجيال الفنية المتعاقبة. السبب كامن في جوهره بآليات الصراع العربي - الصهيوني، وما حمله هذا الصراع على مدار خمسين عاما من المآسي والخلفيات، والأفكار الأيديولوجية المعمقة لتفاعلاته على كل المستويات الإنسانية الابتكارية في كافة منتجات العمل الفني والتشكيلي على كل وجه الخصوص. تجارب فنية تشكيلية متنوعة، متجاوزة أحيانا للنزعات المدرسية الأكاديمية، أو جامعة لمجموع مدارس وتيارات فنية، وتقنيات حتى في التجربة الفنية الواحدة في بعض الأحيان. تلبس المنتجات الفنية، والفنانون التشكيليون من داخل البيت الفني المدرسي الأكاديمي ومن خارجه، أثواب العصر الحديث، والحقبة العولمية. بينما نجد في الوقت ذاته تيارات وتجارب تقف راسخة البنيان والمقولات في الاتجاه المقابل. منحازة للذات الفنية في إيقاعاتها المحلية القومية. منتمية لجماليات المكان السوري وثقافته المعرفية والبصرية، وأبعاده التاريخية والحضارية، وهويته العربية القومية في زخمها الجمالي الإسلامي، تخوض معركة إثبات الذات المحلية والخصوصية التعبيرية. من خلال التغني بحرفية الأرابسك والاشتغال على مكونات وعناصر «التشكيل الحروفي» حينا. أو استحضار الفن السوري التراثي القديم وتقديمه في إطار وجبات لونية وخطية وفكرية غنية في الاستحضار المجازي «الفنتازيا» كعبث أسطوري لذاكرة بصرية ومفردات، ونص فني تشكيلي متنوع الخامات والتقنيات والمحتوى الموضوعي المرصوف على موائد الثقافة البصرية السوريا حينا آخر. لتشكل مثل تلك التجارب إسقاطا لمفاهيم «أيديولوجيا» من نوع آخر. كمحاولة قومية عربية مشروعة للدفاع عن الهوية والبحث عن الذات الفنية والخصوصية المحلية في معابر التأليف التقني والشكلي في أنساق عالمية الفن حداثة وتوحدا إنسانيا.


منحوتة (الذاكرة) للفنان مصطفى علي

تعود بدايات الحركة الفنية التشكيلية السوريا. كوجود زمني وصيرورة تطورية إلى النصف الأول من القرن العشرين. حيث كان للواقع السياسي الذي تعيشه المنطقة العربية عموما وسوريا خصوصا، من انضواء تحت مظلة وسيادةالحقبة العثمانية التي ساهمت في تكريس الفنون العربية الإسلامية ذات الصبغة والأسلوبية العثمانية، لم تتجاوز المنتجات الفنية آنذاك إطار الفلسفة الإسلامية في أنماطها الجمالية كنوع من الحرف والمهن الفنية التطبيقية الضرورية والملبية لحاجات يومية محددة. المبتعدة بطبيعة الحال عن سياقات الفنون الجميلة «التشكيلية» في الغرب الأوروبي في إحالاته الفنية والمعرفية والجمالية والتقنية، كتلك الأعمال ذات البناء التقني والشكلي النحتي في كتل مليئة بالموضوعات الإنسانية «التشخيصية» أو الحفرية الترسيمية المتبعة في مختلف الدول والكيانات الثقافية وفي الفلسفات الأوروبية البينية، وان مجموعة من المواهب الفنية السوريا وجدت في الحقبة العثمانية مكانا مناسبا لذاتها الابتكارية. من خلال التعامل الفني مع اللوحات التصويرية الزيتية التزيينية ذات الطبيعة الاستنساخية. المكرسة لشخوص القادة والأمراء الأتراك الذين عبروا على سوريا. وتسجيل المواقف البصرية لمآثرهم في كافة المدن والمحافظات السوريا من مساجد، وتكايا وقصور وأسواق ومزارات، ومعالم تاريخية حضارية، وجمالية تخلد ذكراهم. أو محاولة استلهام التاريخ واستحضار صور للخلفاء والفاتحين العرب والمسلمين، وتصوير المعالم الدينية الإسلامية، ومعاركهم الحاسمة في مفاصل التاريخ. وثمة نمط آخر من الفنانين التشكيليين السوريين الأوائل. الذين وجدوا في الحقبة الاستعمارية الأوروبية الغربية (الانتداب الفرنسي). مجالا متاحا لصقل مواهبهم، ورعايتها. عبر ما تتيحه السياسة الاستعمارية من احتواء، وأهداف توسعية. حيث وجد الاستعمار الأوروبي الفرنسي ضالته المنشودة في قنوات الثقافة عموما والبصرية خصوصا. أولى محاولاته للدخول المريح من خلال معابر الفنون الجميلة «التشكيلية». كسياق طبيعي «تطبيعي» استعماري، وعامل مهم في تشكيل ذاكرة بصرية سوريا تتناغم وذاته الابتكارية. تدور في فلك مرجعياته الثقافية والبصرية التي تدين بالوجود والولاء للنزعات الفرنسية (الفرانكوفونية)، التي عملت جاهدة على تكوين ثقافة بصرية سوريا تابعة لفنونها الفرنسية الطابع والأسلوبية التقنية والمحتوى الموضوعي. وقد كانت اللمسة الأوروبية «الاستشراق» المجال الحيوي العريض والمثير للدهشة والإبهار لدى الفنانين التشكيليين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السوريين في تلك المرحلة الزمنية. مما يسر وسهل عمليات استمالتهم إلى بيانها الفني التشكيلي، والعمل الفاعل لاستقطاب وظيفي للعديد من المواهب الفنية السوريا. لا سيما شرائح الشباب. و تبنيهم فنيا رعاية ودعما متنوع الموارد، وصقلا لمواهبهم عبر المنح التعليمية التي كانت تقدمها سلطة الانتداب الفرنسي آنذاك في هذا السياق. لقد برزت مجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين الذين درسوا في الغرب الأوروبي عموما وفرنسا خصوصا «المدرسة الوطنية - بوزار باريس». وارتهن وجودهم الزمني والمكاني إلى إنتاجية فنية تميل نحو التقليد والتبعية والمهنة الحرفية أكثر منها للروح الابتكارية والأكاديمية. نذكر من هؤلاء الفنانين على سبيل المثال: توفيق طارق، ميشيل كرشة، محمود جلال، عبدالوهاب أبوالسعود، سعيد تحسين، صبحي شعيب، خالد معاذ، أنور علي أرناؤوط، وفتحي محمد.

لقد كان الفنان توفيق طارق الذي عاش ما بين ١٨٧٥ و١٩٤٠، من الأوائل الذين سخروا مواهبهم وخبراتهم الفنية التجريبية، وثقافاتهم المعرفية والبصرية للأجيال الفنية الناشئة التي تتلمذت على يديه في محترفه الفني بمدينة دمشق. شكل عاملا مؤثرا في تعميم الأنماط الفنية التسجيلية ذات الصبغة المهنية الاحترافية المطابقة تأليفا وبناء تكوينيا، وذات طبيعة مهنية أقرب إلى الحرفة والصناعة منها إلى الفن التشكيلي الأكاديمي التعليمي. بل اتخذ أسلوبية العين واليد الخبيرة في تصوير المناظر الطبيعية والمشاهد الخلوية واللوحات الشخصية للقادة والأمراء العرب المسلمين، والمعارك الفاصلة في التاريخ العربي الإسلامي، وتسجيل اللقطات البصرية الموثقة للمعالم الإسلامية من مساجد وأحياء دمشقية باعتبارها الشغل الشاغل، والمجال الحيوي لعموم رسومه ومنتجه الفني التشكيلي الذي رافقه طيلة حياته الفنية. ومن أبرز لوحاته «معركة حطين».

أما الفنان «عبدالوهاب أبوالسعود» الذي عاش ما بين ١٨٩٧ و ١٩٥١، والذي كان متعدد المواهب الفنية التي توزعت ما بين المسرح والفن التشكيلي، والعمل التربوي الوظيفي كمدرس في مدرسة التجهيز الأولى بمدشق، فقد كان له أكبر الأثر في رعاية مجموعة من الفنانين والمواهب السوريا التي أمست تلك المدرسة موئلا ومكانا مميزا لرعاية الموهوبين، ومركزا أساسيا في تفعيل الحضور الفني لحركتي الفن التشكيلي والمسرح في سوريا. كان مأخوذا بالجماليات العربية الإسلامية، وبفنونها الزخرفية وعمارتها المتميزة التي رافقته في كل لوحاته ومنتجاته الفنية توثيقا ولمسة تقنية ومواقف بصرية تسجيلية. من أشهر لوحاته «فتح الأندلس - قصر الحمراء».

بينما جسد الفنان «سعيد تحسين» الذي عاش ما بين ١٩٠٤ و١٩٨٥ النقلة النوعية في تاريخ الحركة الفنية التشكيلية السوريا. من الفن الفطري ذي النفحة المهنية الشعبية، إلى الصيغة الأكاديمية ذات الأبعاد المهنية الدراسية، مستفيدا من وجوده في بغداد «١٩٢٤» كمدرس للفنون في دار المعلمين مما أتاح له تمثيل الروح القومية العربية التي كانت تجد لها فسحة واسعة في تلك الفترة، حيث كانت اللوحة التاريخية والشعبية والسياسية الاجتماعية التحررية هي عناوين بارزة في عموم لوحاته. من أهم أعماله «صلاح الدين الأيوبي، قصف المجلس النيابي».

أما الفنان «محمود جلال» الذي عاش ما بين ١٩١١ و ١٩٧٥، فيعتبر حجر الأساس في ولادة المنهج الأكاديمي في الفن التشكيلي السوري. من موقعه كتربوي وفنان منتج في وقت واحد، فقد سمحت له مواقعه الوظيفية في اطار السلك التربوي، خوض غمار البحث عن طرق ومنافذ

موقعة ميسلون للفنان عاصم زكريا

أكاديمية لرعاية وصقل المواهب الفنية السوريا من خلال البعثات التعليمية في دول الغرب الأوروبي ومصر العربية المتقدمة فنيا. فكانت جهوده المبذولة خطوة البداية لإيفاد عشرات الأسماء الفنية التي تبوأت مكانة مرموقة في الحركة الفنية التشكيلية في عموم الأراضي السوريا ومدينة دمشق وحلب على وجه الخصوص. لقد كان الفنان محمود جلال تربويا فاعلا ومصورا ونحاتا مميزا أنتج العديد من الأعمال الفنية من أشهرها لوحاته التصويرية «صانعة القش».

بينما تفرد النحات فتحي محمد، الذي عاش ما بين ١٩١٧ و ١٩٥٨، والذي وجد نفسه وذاته الابتكارية في ميادين النحت في تقنياته المتنوعة الخدمات والقدرات لا سيما خامة «البرونز»، في أسلوبيته التعبيرية المتأثرة بالمدارس الإيطالية وبالفن ذي النسب المذهبية التقليدية. حيث أسس لوجود نحت سوري معاصر خارج المألوف الاجتماعي والنفحة الدينية التحريمية، مقدما مجموعة من التماثيل والنصب التذكارية التي ازدانت بها الساحات العامة المنتشرة في سوريا أبرزها تمثال الشهيد عدنان المالكي الموضوع في ساحة المالكي في حي أبي رمانة في دمشق.

بناء على ما تقدم، نجد أن المنح الدراسية الممنوحة لأصحاب المواهب السوريين. قد قدمت الفرصة المناسبة لترسيخ معارفهم وخبراتهم، وثقافتهم البصرية والتقنية. من خلال الاطلاع على تجارب الدول المتقدمة في هذا السياق. وهناك عشرات الفنانين الذين درسوا وتخرجوا من الأكاديميات الفنية في الدول الأوروبية الغربية مثل: فرنسا، بريطانيا، ألمانيا، وإيطاليا، وفي مرحلة لاحقة في الدول الأوروبية الشرقية الاشتراكية مثل: روسيا، بولندا، رومانيا، بلغاريا وألمانيا الشرقية. وآخرون وجدوا في مصر العربية مجالا جيدا لمتابعة الدراسة الفنية الأكاديمية، بحيث أمسى هؤلاء الخريجون اللبنات الأساسية في بناء الحركة الفنية التشكيلية المعاصرة، كرعيل أول متشكل أساسا في سياق تجمعات فنية في بادئ الأمر. مثل: «جمعية أصدقاء الفن». أو من خلال محترفات الفنانين الميسورين أنفسهم، الذين وضعوا مشاغلهم ومراسمهم في خدمة الثقافة

من وحي دمشق القديمة للفنان ماريو موصللي

البصرية لأصحاب المواهب من شرائح الشباب.

لقد كان لولادة «كلية الفنون الجميلة» بجامعة دمشق في ستينيات القرن العشرين أكبر الأثر في رعاية المواهب الفنية السوريا والعربية، وصقلها في الاتجاهات المدرسية الأكاديمية المرغوبة. وأمست كلية الفنون الجميلة منذ ذلك الوقت وحتى اللحظة الموئل الأساسي الرافد للحركة الفنية التشكيلية السوريا المعاصرة بالمواهب الفنية في سوق إنتاجية العمل الفني التشكيلي. إذ تُخرِّج هذه الكلية في كل عام أفواجا من الدارسين في مجالات الدراسة الأكاديمية، الموزعة في خمسة فروع وأقسام رئيسية هي: التصوير بأنواعه، النحت بأنواعه، الحفر والطباعة اليدوية، الاتصالات البصرية، الإعلان، التصميم الداخلي والديكور.

يشكل مجموع الدارسين في كل عقد زمني مرحلة من مراحل الأجيال الفنية الأكاديمية المتعاقبة. إضافة إلى مجموع المواهب الدارسة في المراكز الثقافية التابعة لوزارة الثقافة السوريا وفي كل المحافظات السوريا. ويمكن القول إنه كان هناك نحو أربعة أجيال فنية متعاقبة متنوعة الاختصاصات الفنية ما بين ١٩٦٥ و١٩٩٥. استطاعت قلة منهم متابعة رحلة الفن والحياة عبر الخامات والمواد الفنية المتنوعة ذات الصلة بميادين الدراسة الأكاديمية. وكثير منهم حققوا لذاتهم الفردية الابتكارية حضورا ثقافيا وبصمة فنية مميزة لصيقة باسمهم كمثال يحتذى للعديد من الدارسين والفنانين التشكيليين السوريين والعرب.

نرى من المفيد في هذا السياق أن نذكر بعضا من أسماء تلك العلامات الفنية السوريا التي كان لبعضهم وما زال لآخرين حضورهم الإنتاجي المشهود في أجيال الحركة الفنية التشكيلية، بعيدا عن مراتب الأهمية وسعة الانتشار والخصوصية، والترتيب الأبجدي، وميادين التخصص الأكاديمي لكل منهم. هذا لا يعني إهمال أو التقليل من شأن أسماء فنية تشكيلية سوريا لم نأت على ذكرها في متن الأسماء المسرودة أدناه. نراها وفق التسلسل الزمني التالي:

فنانو الرعيل الأول:

نذكر منهم: توفيق طارق، عبدالوهاب أبوالسعود، سعيد تحسين، ميشيل كرشة محمود جلال، رشاد مصطفى، صبحي شعيب، ناظم جعفري، خير الدين الأيوبي، عبدالعزيز نشواتي، صلاح الناشف، سهيل الأحدب، روبير ملكي، خالد معاذ، أنور أرناؤوط، شريف أورفلي، ميلاد الشايب، نصير شوري، محمود حماد، أسعد زكاري، إقبال قارصلي، الياس زيات، تيسير حباس، جاك ورده، رولان خوري، زياد الرومي، سامي برهان، طالب يازجي، عبدالقادر أرناؤوط، ناجي عبيد، عبدالرحيم تاتاري، عبدالظاهر مراد، عدنان أنجيله، عدنان رفاعي، عاصم زكريا، غالب سالم، غازي الخالدي، غسان سباعي، غياث الأخرس، فاتح المدرس، فيصل عجمي، لؤي كيالي، ليلى نصير، لبيب رسلان، معد أورفلي، نذير نبعة، وهبي الحريري، ممدوح قشلان، أدهم إسماعيل، برهان كركوتلي، زهيرة الرز، خالد المز، خزيمة علواني، عبدالمنان شما، عبدالقادر النائب، مروان قصاب باشي، نعيم إسماعيل.

فنانو الرعيل الثاني:

نذكر منهم: (إحسان عنتابي، نزار علوش، هالة مهايني، نزيه فريجات، هيال أبازيد، وليد الشامي، وحيد مغاربة، وضاح الدقر، يوسف عبدلكي، عاصم

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الباشا، جاسم محمد علي، خالصة هلال، جمال عباس، خالد جلال، إنصاف الشوا، تركي محمود بك، جليدان الجاسم، علي الصابوني، فائق دحدوح، خلدون شيشكلي، خليل عكاري، ممدوح النابلسي، سهام منصور، جرجس سعد، سعيد طه، ممتاز البحرة، ظافر سرميني، أسعد عرابي، حيدر اليازجي، عبدالقادر عزوز، نشأت رعدون، طلال معلا، عبداللطيف الصمودي، عبدالسلام شعيرة، عبدالكريم فرج، عبدالله السيد، عبدالله مراد، عز الدين شموط، نشأت الزعبي، الفريد حتمل، مأمون الحمصي، مجيد جمول، محمد حسام الدين، محمود شاهين، مصطفى يحيى، لجينة الأصيل، علي سرميني، علي سليم الخالد، غسان جديد، فؤاد أبوسعده، ليس ضو شوالي، أسماء فيومي، نائر حسني، معد أورفلي، أنور دياب، منى قولي، خالد الأسود، نهلة هلال، نعيم شلش، عدنان برش، سعيد مخلوف، اربينية فوسكانيان.

فنانو الرعيل الثالث:

نذكر منهم: محمد غنوم، عتاب حريب، جمود شنتوت، زهير حسيب، فؤاد طوبال، جورج كفا، غالب الصفدي، أحمد الياس، وليد آغا، أكثم عبدالحميد، نزار صابور، نذير نصرالله، سوسن جلال، إدوار شهدا، نزيه الهجري، سمير غنوم، شفيق أشتي، شريف محرم، صادق الحسن، جمانة جبر، حسين يونس، زياد قات، زياد دلول، أمير حمدان، أيمن الدقر، أكوب جامكوجيان، جورج فرح، جميل قاشا، أحمد إبراهيم، أحمد يازجي، محمد بعجانو، عبدالحكيم الحسيني، عبدالرزاق السمان، عبدالرحمن مهنا، صبحي عبدالنايف، زهيردباغ، سوسن الزعبي، عصام درويش، علي سليمان، عبدالحي حطاب، عماد لاذقاني، سمير الجندي، صفوان داحول، أحمد معلا، فؤاد دحدوح، باسم دحدوح، إملي فرح، نبيل السمان، يعقوب إبراهيم، يوسف عقيل، ربيع الأخرس، غسان نعنع، مرفق مخول، مصطفى علي، محمد ميره، نذير إسماعيل وجورج ماهر.

فنانو الرعيل الرابع:

نذكر منهم: إبراهيم الحميد، أمد برهو، أكرم حمزة، أسعد فرزات، أمل زيات، باسم دحدوح، عبدالله أبوعسلي، فارس قره بيت، كرزيلا بريدي، محمد صالح بدوي، نداء طنوس، نداء الدروبي، هويدا أبوحمدان، وضاح السيد، ياسر حمود، يوسف البوشي، منصور حناوي، محمود حسو، مأمون البوشي، محمد شبيب، محمد سموقان، جهاد مسعود، علي العبود، فادي يازجي، أيمن اسمندر، وائل دهان، لانا سعد، عصام الشاطر، عماد كسحوت، سناء فريد، إسماعيل نصره، غزوان العلاف، إياد بلال، حسان حرفوش، علي علي، عامر سعدون، أحمد كريم منصور، نصر ورور، سارة شمة وعبيد الحميد عبدالله.

ذاكرة الفن التشكيلي السوري البصرية

ننطلق من مقولة أن الفنون الجميلة «التشكيلية» هي اللغة البصرية الوحيدة التي تحقق التفاهم الإنساني، وتُعمق أواصر الصداقة والتوافق والاحتواء والتفاعل النفعي الحضاري، والثقافي والجمالي ما بين الشعوب والأفراد، بعيدا عن تأويلات الكلام المكتوب حول النص الفني التشكيلي. وهي بذلك تشكل لغة عالمية فوق القوميات وحدود الجغرافيا الإقليمية للدول والأديان وأنماط الأيديولوجية المحلية والقومية. متجاوزة لكل المفاهيم الإيهامية بمحدودية الفن التشكيلي وقدرته على التواصل في صنع حضارة إنسانية شمولية متكاملة البصمات، وجامعة للهويات والخصوصيات، نرى أن الحركة الفنية التشكيلية السوريا لم تتبلور كوجود ثقافي وذاكرة بصرية مستقلة عن مرجعيات منتمية إلى ثقافة وبصريات الآخر في الضفة الأوروبية الأخرى. وما زالت في طورالتجريبية المبررة، والمفتوحة على التنوع والاختلاف المفاهيمي والشكلي والتقني، في إنتاجية كمية (نشاطية) تدعو إلى التفاؤل ومشروعية الطموح المستمر في إيصال المنتجات الفنية الفردية السوريا ورودا طرية وندية في حديقة الفن التشكيلي العالمية، حاملة في منتجاتها المكونات الرئيسية في هذه الحركة من حيث المنتج الفني (الفنان)، والعمل الفني، وجمهور النخبة المتمثل بالمقتني والتاجر المروج والصحافي الإعلامي، والناقد الفني المتخصص، ووسائل الإعلام المتنوعة في مجملها تدور في فلك التفاعل مع الآخر الثقافي محاكاة وتقليدا، لا سيما الفن الأوروبي الغربي الذي تشكل منتجاته وتجاربه الفنية التشكيلية مركز الاستقطاب العالمي، كمرجعيات لا فكاك من الاقتداء بها في أي عملية ابتكارية، أو تجربة فردية معرفية أو بصرية ليس في سوريا وحسب، بل في عموم بقاع الكرة الأرضية. من هنا نعتقد أن الإشارة إلى مرجعيات وذاكرة الحركة الفنية التشكيلية السوريا المعرفية والأكاديمية البصرية ضرورة منطقية ومنهجية، يتحقق من خلالها عملية التكامل والشمولية الثقافية ما بين الشعوب والدول والهويات المحلية والقومية المجتمعة في بوتقة عالمية واحدة. يمكن تصنيف هذه التراكمات المعرفية البصرية المرجعية في أربعة مصادر رئيسية هي:

١ - الذاكرة البصرية الأوروبية الأكاديمية (نمط منتجات عصر النهضة الايطالية).

٢ - الذاكرة البصرية الأوروبية الحديثة «الحداثة وما بعدها» (نمط منتجات أوروبا الغربية والشرقية).

٣ - الذاكرة البصرية المصرية ذات المرجعيات الأوروبية والغربية والشرقية.

٤- الذاكرة البصرية الاستلهامية من وحي التراث المتحققة بحرفية الأرابسك، أي التشكيل الحروفي. والحرف المهنية، والأوابد التاريخية الحضارية للمالك السوريا القديمة المغرقة في القدم والمحملة بمقولات أسطورية، وأخرى تسجيلية للأماكن الخلوية للطبيعة السوريا المتنوعة.

هذه المرجعيات الأربعة التي تضم في خلفياتها الفكرية والبصرية، بحسب التوصيف الأوروبي الغربي كمجالات وميادين الفنون الجميلة «التشكيلية» الخمسة سالفة الذكر في سياقها التخصصي المعمول به أكاديميا في كلية الفنون الجميلة والمعاهدالفنية السوريا ذات الصلة، تدور في كل الأحوال بدوامة التفاعل البصري التجريبي،وفردية الفن ونخبويته في كافة المسارات التواصلية، والتي لاتنفصل بشكل أو بآخر عن النزعات المركزية الغربية الأوروبية.

مدارس وعلامات فنية مميزة في الفن التشكيلي السوري

كما سبق وأشرنا، فالفنان التشكيلي السوري ابن تجربته الثقافية البصرية غير المحدودة في نمط قسري أكاديمي .. ومنتجاته الفنية التشكيلية أساسا قائمة على الحرية التأليفية في اختيار الموضوعات، وعناصر ومفردات ورموز التكوين، وتقنياته وبنائية العمل الفني في صورته التعبيرية النهائية واللصيقة بطبيعة الحال بالتفرد الأسلوبي والخصوصية التعبيرية والتقنية لكل تجربة فنية سوريا. فإن التنوع والاختلاف هما المجال الحيوي لكل ذلك النشاط الكمي في الحركة الفنية التشكيلية الذي لم يفرز حتى اللحظة فنا تشكيليا سوريا خالصا. بل تنهل عموم التجارب الفنية من بحر التنوع المدرسي والمعالجة التقنية. إذ نجد في المنتج الفني الواحد عموم المدارس والاتجاهات الفنية ذات استنسابية أوروبية غربية في سياق مستنسخ حينا، ومنسوخ في كثير من الأحيان، موزعة ما بين الواقعية الكلاسيكية، مرورا بالتعبيرية، الواقعية، الرمزية، وحرفية الأرابسك، وصولا إلى التجريد، وفنون ما بعد الحداثة «الشيئية». وإن كانت غالبية الأعمال الفنية التشكيلية متراوحة في كثير من الأحيان ما بين المدارس الثلاث الأساسية (الواقعية التعبيرية، والتعبيرية الرمزية، التعبيرية التجريدية). أي أنها تراوح في حدود المدرسة التعبيرية ذات الأنفاس الألمانية التي تجد لدى الفنان التشكيلي السوري راحة تأليفية، وانسجاما نفسيا وانفعاليا واستحضارا ملهما لذاته الفكرية والفلسفية والبصرية. متوافقا مع حقيقة الواقع العربي المعاش، وما يتعرض له الوطن العربي عموما والسوري من تحديات داخلية وخارجية لا سيما مسألة الصراع العربي - الصهيوني، واندماج الفنان التشكيلي السوري مع أحداثه وتفاعلاته وطنيا وقوميا وإنسانيا.

ثمة علامات فنية تشكيلية سوريا فردية حفرت لذاتها الابتكارية «الإبداعية» بصمات عميقة في مساحة الفن التشكيلي السوري والعربي والعالمي، والمدربة فنيا وتقنيا وفق التربية الفنية الأكاديمية الغربية الأوروبية. ففي مجال التصوير برع الفنان «فاتح المدرس» في تكريس ذاته الفنية كحالة ثقافية سوريا مشهودة، وجعلته ذاته الابتكارية المتنوعة الاهتمامات يلعب دورا رئيسيا في ثقافة العديد من الأجيال الفنية السوريا، وأمسى مرجعية لهم في أعمالهم على الرغم من مرجعياته الأوروبية الغربية.

أما في مجال النحت فقد تفرد الفنان النحات سعيد مخلوف، بذاته الابتكارية، وتفرده الأسلوبي والتقني، وخروجه الملحوظ عن مرجعيات الذاكرة البصرية الأكاديمية والأوروبية الغربية في آن واحد. مقدما تجاربه البحثية في اكتشاف قدرات الخامات البيئية السوريا على التطويع والعطاء الفني المثير للتفاعل والبصريات الحافلة بكل أسرار وجماليات المكان السوري في حديثه وقديمه عبر توليفاته التقنية والشكلية على خامات الخشب المتنوع والصلصال والزجاج والعظام وسواها، مستنبطا خصوصية سوريا خالصة في هذا الاتجاه الابتكاري «الإبداعي». وشكل ذاكرة بصرية للعديد من النحاتين السوريين، في تعبيريته الفطرية المحملة بهموم الإنسان أولا وأخيرا.

أما في مجال فنون الحفر «الغرافيك» فقد بقي هذا الفن أوروبيا خالصا على الرغم من وجود ملامح جمالية وتقنية حافلة في المواقف البصرية التاريخية العربية المغرقة بالقدم مثل الأختام الاسطوانية والمسكوكات والألواح الطينية المكرسة لأبجديات التاريخ الإنساني. حاول الفنان علي سليم الخالد، من خلال تقنيته المفضلة الحفر الحجري «الليتوغراف» أن يستحضر رموزه من البيئات السوريا المتعددة لا سيما أوابد مدينة تدمر في توليفة تقنية ومحتوى موضوعي يحدد تجريبيته النشطة، وليشكل من أسلوبيته ملاذا بصريا لبعض الحفارين في الوسط الفني التشكيلي السوري ◆

العروس للفنان حمود شنتوت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمل الفنانة جميلة جوهر - الكويت

عمل الفنان سالم أحمد جوهر - الامارات

جاءت الدورة السادسة لبينالي القاهرة الدولي للخزف في جو سياسي عالمي عاصف، تاهت معه ملامح اليقين حول المستقبل القريب والبعيد لمناطق وأمم عديدة في العالم، أخصها عالمنا العربي الذي أصبحت أصابع الاتهام والوعيد تشير إليه صراحة وبتبجح غير مسبوق، بينما يذبح أطفال ونساء وشيوخ فلسطين، وتهرس عقاراتهم وممتلكاتهم تحت جنازير الدبابات وتُقصف بطائرات الفانتوم والأباتشي، وقُلبت المعايير فصار الفلسطينيون المنكل بهم إرهابيين، وأصبح المحتلون الصهاينة بكل ما قاموا به من بطش ودمار ضحايا يدافعون عن أنفسهم ضد أولئك الإرهابيين.

د. مصطفى الرزاز - مصر

تنوعت بين التجريد والدراما والزخرفة

مشاركة عربية متميزة في بينالي القاهرة للخزف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عمل الفنان محسن ابراهيم التيتون - البحرين

في هذا المناخ الصاعق تمت الدعوة للمشاركة في بينالي القاهرة الدولي السادس للخزف وتم افتتاحه. وأحرز نجاحا كبيرا بالنسبة لعدد من الدول المشاركة (٤٢ دولة إلى جانب مصر) وعدد الفنانين العارضين من مختلف الأقطار (٢٢٢ فنانا) تغطي أعمالهم مختلف قاعات قصر الفنون الذي يتمركز في ساحة الأوبرا بالجزيرة في وسط القاهرة، ذلك الصرح الحديث الذي صممه المعماري المبدع د. عبدالحليم ابراهيم ليتوافق مع مجموعة الكتل المعمارية الثقافية التي تنتشر في هذا الموقع من حي الجزيرة العريق، والذي تديره باقتدار الناقدة فاطمة إسماعيل مدير المراكز الفنية بقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة المصرية.

في المدخل تلتقي في الهواء الطلق ثلاثة أعمدة خزفية مبتكرة من أعمال الفنان محيي الدين حسين الخزاف المصري مؤسس البينالي وقوميسير دوراته المتعاقبة، وقبل الدخول من البوابة يلتقي الزائر بقطعتين كبيرتين من الخزف بارتفاع قامة الإنسان من عمل الفنان الشاب الشرنوبي محمد، أحد تلاميذ الفنان محيي الدين حسين المقربين.

يتفاوت عدد العارضين الذين يمثلون كل دولة في البينالي، كما يتفاوت مستوى الأعمال المقدمة من دولة إلى أخرى، ولعل الجناح السويسري والجناح الإيطالي هما أفضل الأجنحة الدولية وأكثرها ابتكارية وطموحا. وذلك على الرغم من أن فنان فنزويلا «ولفجانج فيجاس» قد حصل على الجائزة الكبرى للبينالي على عمل صغير مبتكر عبارة عن طبقين كل منهما يستقر على ما يشبه كتلة من كهف صخري أشبه بالمقرنصات الإسلامية، أو بألسنة الجليد المتساقط من أسقف الكهوف المجمدة. والعمل مكون من قطعتين يلتقيان بالتقابل السيمتري الكامل مما يجعل له طابعا أرابيسكيا معاصرا. كما يعرض نفر من فناني دول الاسكندنافيا عددا من الأعمال الرائعة حرفيا وإبداعيا، وكذلك اليابان والنمسا.

وعلى الرغم من الأعداد الكبيرة التي شاركت من تركيا (٢٢ فنانا) فإن مستوى الإبداع في أعمالهم متواضع بصورة عامة وليس بين ما عرضوه ما يلفت النظر بقوة.

وتتميز هذه الدورة - السادسة - من بينالي القاهرة الدولي للخزف بمشاركة عربية نشطة ومتطورة، والسبب في ذلك أن العدد الغالب من الفنانين العرب المشاركين، سبق أن شارك في دورات متعددة فتعرف على طبيعة البينالي وعلى مستوى طموحه الدولي المتميز.

وقد كان البينالي في واقع الأمر بمنزلة مدرسة حررت ملكات الفنانين العرب وفتحت أمامهم آفاقا جديدة في معالجة الخامات الخزفية بصورة إبداعية معاصرة من ناحية، وقدم البينالي أعمال الفنانين العرب إلى الأوساط الدولية من ناحية أخرى.

في الدورة السادسة شاركت إحدى عشرة دولة عربية في البينالي على النحو التالي:

شارك من دولة البحرين أربعة فنانين، ومن السعودية أربعة فنانين، ومن قطر فنانان، ومن سورية خمسة فنانين، ومن العراق أربعة فنانين، ومن تونس ثلاثة فنانين، وشاركت كل من الكويت والإمارات والمغرب ولبنان بفنان واحد، أما مصر - الدولة المضيفة للبينالي - فقد شارك منها في هذه الدورة مائة وأربعة من الفنانين والفنانات، ذلك أن قوميسير البينالي الفنان محيي الدين حسين يرى في البينالي فرصة لاحتكاك أكبر عدد من الفنانين، والشباب خاصة، بالمشاركين الدوليين، ولذلك فإن هذا العدد الكبير يشارك على الرغم من أن لجنة التحكيم قد أجرت تصفيات متشددة على أكثر من ثمانمائة متقدم بأعماله للبينالي.

وعلى الرغم من تصفية المتقدمين إلى الثمن تقريبا فإننا نرى أنه كان ممكنا تصفية هذا العدد من العارضين إلى الثلث من دون تأثير على مستوى العرض بالسلب. حيث إن بعض الأعمال التي عرضت اتسمت بما يشبه التدريبات المدرسية لطلاب كليات الفنون التي لم تتبلور شخصيتها الفنية ولا تعكس سيطرة تقنية.

بينما ينطوي الجناح المصري على أعمال بالغة التميز؛ فقد عرض محي الدين حسين قطعة مبتكرة من أعماله الأخيرة كما عرض ثلاثة أعمدة رمزية خارج الجناح كما سبقت الإشارة، وعرض الفنان المبدع محمد مندور ثلاثة من أوانيه الصرحية ذات النسب المحكمة وحصل عنها على إحدى جوائز البينالي.

ويعرض في هذه الدورة عدد من الفنانين من جيل الأساتذة الكبار مثل عبدالغني الشال ومحمد الشعراوي ود. عايدة عبدالكريم ود. عبدالمنعم حيوان.

كما قدم الفنان أسامة حمزة زغلول ثلاثة أعمال تعكس تطور شخصيته الفريدة في التشكيل الخزفي وفي المجموعات اللونية الثرية الرصينة، ويعرض الفنان أحمد السيد علي مجموعة من الأشكال الرمزية لهياكل آدمية مختزلة في عمل فني مركب.

كما تعرض الفنانة د. فتحية معتوق عملا مركبا تمثل عناصره تنويعات من التشكيل للجسد الأنثوي بشرائح الفخار. ويعرض الفنان الشرنوبي محمد مجموعة من التشكيلات الضخمة بشرائح الفخار المزجج جزئيا بلون شفاف، ويعرض الفنان جمال عبدالناصر أبواليزيد بعضا من منحوتاته الفخارية التي قدمها في معرض منذ شهور بقاعة مشربية بالقاهرة، وفيها تحليل لوجوه إنسانية بصورة سريالية. ويعرض الفنانون

أشرف عوض الله وهالة الرزاز وهاني فيصل أعمالا تجريدية مبتكرة. ويعرض الفنان د. عمر عبدالعزيز مجموعة تمثل «القراقوز». ويعرض الفنان ضياء الدين داوود أرففا صفت فيها شرائح من الخزف الأسود وبينها بعض الشرائح الذهبية اللماعة.

ومن دولة الإمارات العربية المتحدة يعرض الفنان سالم أحمد جوهر كتلة خزفية تعتمد على هيئة رخوية بحرية وعلى ملامس السطوح المبصومة على الشكل قبل جفافه.

ومن البحرين يعرض الفنان مهدي عبدالله سلمان الذي يواظب على المشاركة في بينالي الخزف الدولي بالقاهرة منذ عام ١٩٩٤ تمثال عروس مكونا من اسطوانات متداخلة يعلوها رأس فتاة ذات شعر حلزوني بالحبال، وقد نقشت الاسطوانات بوحدة زهرية تكرارية بصورة إيقاعية، كما شارك من دولة البحرين كل من الفنانين عبدالرسول محمد الغائب ومحمد إبراهيم التيتون وسلمان خليل التيتون بأشكال تتراوح بين الكتل التجريدية والملامح التراثية الزخرفية.

ومن السعودية تقدم الفنانة أمل ناصر نحتا بارزا ناعما لمدينة تقليدية مع اختزال العناصر والجمع بين النحت البارز والغائر. ومعها يقدم سامي عبدالله النجار وصالح الزايد من السعودية أعمالهم الخزفية؛ حيث يعرض الأول إناء ذا رقبة مائلة وقد زخرف بالعناصر البارزة والملونة في إيقاعات قوسية، بينما يعرض الثاني إناء ذا طبيعة عضوية التكوين.

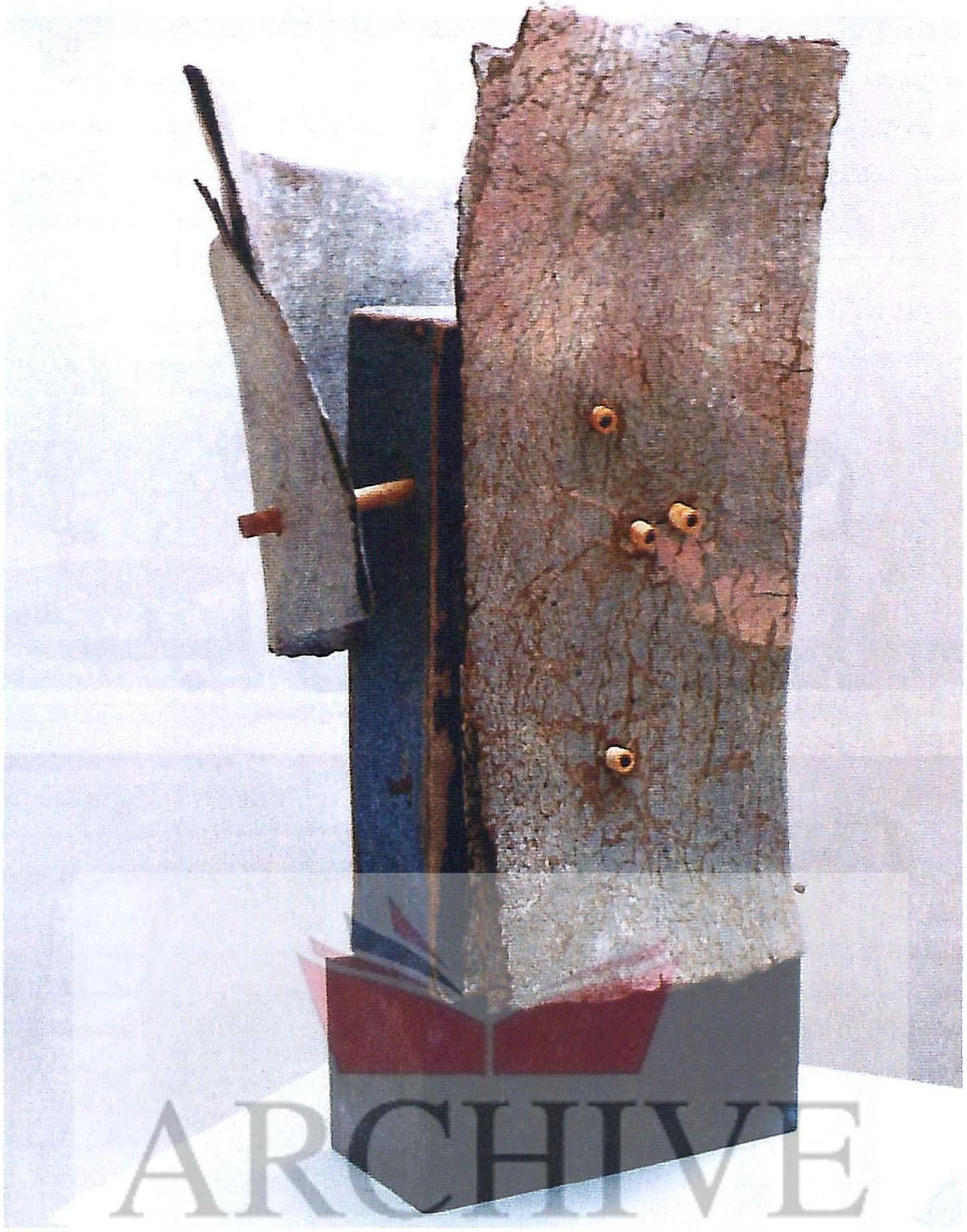
ومن العراق يعرض الفنان وليد رشيد الذي يواصل المشاركة في دورات البينالي منذ عام ١٩٩٨ كتلة مكونة من عنصرين مندمجين عليها ما يشبه اللفافة المنقوشة ببصمات توحي بالقدم، والكتلة ذاتها تشبه سيقان الأشجار بملمسها الخشن. ويعرض من العراق أيضا الفنان شنيار عبدالله كتلة خزفية تشبه الصوان الذي ألقي فوقه دثار خشن غطى معظمه، أما الفنانة نجوى محمود الطيار فتعرض رمزا للملحمة الفداء الفلسطيني تمثل أذرعا ترفع كفن شهيد دثر بالكوفية الفلسطينية. كما تعرض الفنانة هايدي فاروق الأوسي من العراق كتلة مجزأة إلى نصفين ذات طبيعة عضوية تحتضن ملامح معمارية تراثية مبهمة.

ومن الكويت تعرض الفنانة جميلة جوهر عملا مميزا ينتسب إلى مذهب «البوب» حيث تعبر عن ما يشبه الحلوى والشوكولاتة الملونة في تكوين متوازن ولافت للنظر.

ومن المغرب يعرض الفنان محمد الأمين المليجي إناء يشبه «المنقد» المغربي التقليدي ولكن بصياغة عصرية مكونة من مخروط مقلوب واسطوانة وفيهما ثقوب بيضاوية ودائرية ورسوم تشبه أوراق الشجر في تكرار منتظم على محيط المخروط.

ومن تونس تعرض الفنانة عائشة الفيلالي تماثيل وجوه مأساوية مثبتة على قواعد خشبية بأعواد من الحديد، كما تعرض بسمة هلال كتلة خزفية مجردة ككتلة الصخر المغمورة في الطين مثبتة على عود حديدي داخل صندوق إيهامي من المواد الحديدية.

ومن سوريا تعرض الفنانة آمال مريود بلاطة خزفية زخرفت بوحدات تكرارية تشبه زخارف الحديد المشغول والسجاد، وتلعب بالتنويعات اللونية لتؤكد الإيقاع. وتضيف إليه طابعا شاعريا تأمليا. ويعرض من



عمل الفنان أسامة حمزة زغلول – مصر

عمل الفنان نزيه الهجري – سوريا

سورية أيضا الفنان نزيه الهجري تماثيل من الفخار لرؤوس نسوية اتسما بالتعبيرية القوية وجرأة القطع وزاوية الميول.

ومن قطر يعرض الفنان أحمد يوسف الحداد ثلاث أوان مبتكرة في هيئتها وفي نوعية الزخارف والمكملات المطبقة عليها، وقد سبق أن تابعنا أعمال هذا الفنان الجاد في الدورات الأربع السابقة لبينالي القاهرة الدولي للخزف، بينما تعرض الفنانة القطرية منيرة أحمد عبدالكريم إناء أسود ذا رأس آدمي أشوه وعلى بدنه زخارف من حضارة «الأنكا» وزخارف أخرى افريقية.

ومن لبنان يعرض الفنان سمير ملمر لوحة مكونة من اثنتي عشرة بلاطة عليها تكوين تجريدي يعتمد على ملامسة السطوح والألوان الأرضية- درجات البني والبرتقالي والأصفر- وبجوارها مجموعة من الأواني.

الأمر الذي يمكن إجماله من عرض الفنانين العرب في هذه الدورة من البينالي هو أنه يتجلى بوضوح التنوع الشديد في الصيغ والأساليب والمداخل الجمالية والمتغيرات التقنية، التي تتراوح بين التعامل مع التقنيات الأولية، كتشكيل الشرائح والحبال ودولاب الخزف في تشكيلات مبتكرة، إلى التطعيم والتزجيج والتوليف بين التقنيات، وأنواع التزجيج المختلفة والبريق المعدني.

أما من الناحية الأسلوبية فإن الأعمال تميل إلى التجريد من ناحية، والتعبير الدرامي من ناحية أخرى، مع لمحات ذات طابع زخرفي وأخرى نحتية خالصة. وفي حالات أخرى جمع بعض الفنانين بين خامات الخزف الحرارية، وبين كتل وعصي وأغصان خشبية أو أسياخ وأعواد من الحديد.

لقد خطت تجربة الخزافين العرب خطوات متقدمة واسعة في مناهج التجريب والبحث المبتكر والطموح وتبلور الشخصية الفنية.

غير أنه في ختام هذا المقال تجدر الإشارة إلى أن الدورة السادسة للبينالي لم تصل إلى مستوى الذروة التي وصلت إليها في الدورة الخامسة التي كانت مشحونة بالإبداع والتنافس والطموح، بل إن بعض الفنانين المصريين الذين عرضوا في هذه الدورة قد تراجعت إبداعاتهم نسبيا عن أعمالهم في الدورات السابقة، كما غاب عن العرض مجموعة من أكثر الفنانين تميزا مثل المبدع الفنان د. نبيل درويش الذي رحل عن عالمنا الأسبوع الماضي، والفنانة د. زينب سالم التي حصلت على الجائزة الكبرى دورتين متتاليتين بأعمالها شديدة التميز والأصالة، والفنان د. جمال عبود والفنان سمير الجندي ضمن فريق من أولئك المبدعين الذين حرم البينالي من مشاركاتهم لسبب أو لآخر.

ولعل تراجع مستوى هذه الدورة مرتبط بالأحوال العالمية المضطربة التي قدمنا بها هذا المقال، وربما لأسباب أخرى، ولكن من الضروري أيضا أن نوافق على أن تصاعد المستوى من دورة إلى دورة لا يكون دائما بالتتابع ولكن أقدارا وعوامل كثيرة تساهم في تألق دورة دون الأخرى، تلك هي طبيعة الأمور في عالم الفن.

المهم حقا هو أن يواصل البينالي الشاب دأبه ويواصل الذين وراءه جهودهم الرائعة دورة بعد الأخرى ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تعرفت على الفنانة تحية حليم مبكرا عام ١٩٦٤، عندما جاءت لزيارة معرضي الأول بأتيليه القاهرة مصطحبة الأستاذة خيرية خيري حرم الأستاذ الصحافي علي أمين وفي زيارة ثانية، وأخذتني معها إلى منزل الأستاذة خيرية لأوقع على أول لوحة بعتها، كانت قد اقتنتها من المعرض، ولم تكن موقعة. ومن هذه اللحظة عرفت في تحية إنسانة رائعة حباها الله بصفات الطيب والحب والعاطفة الأمومية الجياشة، هي بحق أم روحية للفنانين، كما وصفها عزالدين نجيب الفنان والناقد في مجلة «الكواكب». إنها تمتلك نبعا من الأمومة والحنان لا ينضب أبدا.

الكويت - يحيى سويلم

تحية حليم رحلة حب ومعاناة

في مقدمة كتاب «تحية حليم الواقعية الأسطورية» يكتب الفنان الناقد حسين بيكار:

الحب لدى تحية حليم هو سدى ولحمة نسيجها الطيب، وشعارها الذي تتعامل به مع كل من حولها... به تحتفي بالحياة حلوها ومرها حتى في أسوأ الظروف عندما تحيط بها الأزمات والهموم، لأنه ليس في حياتها سوى الحب الذي يشع من قلبها وكلامها، وتصرفاتها، وبصفة خاصة من لوحاتها عندما تنصهر مع جزئياتها في كيان عضوي واحد...!!

والحقيقة أن مشاعر الحب الفياضة ورهافة الحس والعطاء بلا حدود التي تغمرك بها، يحسها ويدركها كل من عرفها طوال حياتها (٨٣ عاما) أدام الله عليها الصحة والعافية.

وعندما سألها الأستاذ رجاء النقاش في مقاله المنشور «عاشقة القطط والإنسان» عن تفسيرها للتناقض الواضح بين شخصيتها الإنسانية التي تفيض بالرقة والوداعة والحنان، ولوحاتها التي تصل فيها معاني القوة إلى درجة حادة من الوضوح، قالت في صدقها البسيط والمعروف عنها: «إن مصدر هذا التناقض أنني عشت حياة قاسية جدا... أنا فعلا تعبت بعد طلاقي من زوجي الفنان حامد عبدالله، وهناك أمور كثيرة كسرتني... لكن الحمد لله، وقفت مرة أخرى على قدمي بسبب الفن، ومن أجل الفن، فالفن هو قيمة حياتي، وهذا هو السبب في هذه القوة والجدة في لوحاتي، بينما تكويني الشخصي يدل على منتهى الضعف، وأنا فعلا ضعيفة تجاه الإنسان... والحيوان أيضا».

ومما هو معروف أنها مولعة بحب القطط، وأن القطط في دنيا الفنانة تحية حليم هي أسرتها التي تملأ فراغ نفسها بالمودة والعرفان... فهي تخاطبها وتعزف لها الموسيقى.

وتحظى تحية حليم بتقدير واحترام الفنانين وجمهور غفير من مصر وشتى البلاد العربية من أهل الثقافة ومحبي الفنون والنقاد، ففي إصداره «رواد الفن وطليعة التنوير في مصر» يقول الأستاذ مختار العطار «إذا أحصينا كبار فنانينا التشكيليين فلن يختلف إثنان من النقاد على الرسامة المصورة تحية حليم». وتحتفي بها الدول العربية باعتبارها من قمم الفن المصري المعاصر، فتكرمها حكومة الشارقة كضيف شرف، وتقيم معرضا خاصا لأعمالها في بينالي الشارقة الدولي.

ولها في الكويت منزلة خاصة، وأصدقاء ومحبون فخورون باقتنائهم لبعض أعمالها في بيوتهم، ويعتبر منزلها في الزمالك مزارا لهم حين يجيئون إلى القاهرة.

خلال بعض زيارتنا لها كانت تحكي لنا عن جدتها القوقازية الأصل عازفة الكمان ورئيسة الفرقة الموسيقية في قصر عابدين، وكيف أنها رفضت الزواج من وزير المالية القوي اسماعيل المفتش لدى الخديوي اسماعيل، وعانت من ذلك كثيرا ولكنها انتصرت في النهاية، وكذلك هي تجد في جدتها المثال الذي زودها في مسيرة الحياة بالقوة والشجاعة للتغلب على صعابها.

ولدت تحية حليم في سبتمبر ١٩١٩ لأبوين أحسنا تنشئتها وشجعاها على دراسة الموسيقى والرسم واللغة في المنزل بعد حصولها على «الابتدائية»، جريا على عادة الأسر العريقة في ذلك الوقت، وكانت أمها محبة للثقافة الرفيعة وتعزف الموسيقى، وكان والدها رجلا عسكريا تدرج في المناصب إلى أن أصبح كبير ياوران الملك فؤاد الأول... وعرف عنه رقته وحبه للثقافة، وتتذكر أنه كان يصطحبها إلى معارض صالون القاهرة السنوي الذي تنظمه جمعية محبي الفنون الجميلة. وفي عام ١٩٣٨ وكانت قد بلغت التاسعة عشرة من عمرها ألحقها والدها بمرسم الفنان السوري «يوسف طرابلسي» وهو متخصص في البورتريه والمناظر الطبيعية. وكان أن هاجر الفنان الطرابلسي بعد سنتين إلى كندا فالتحقت تحية باستديو الفنان اليوناني اليكسي جيروم الكائن في شارع قصر النيل بالقاهرة كي تدرس رسم عناصر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحية، والبورتريه والتخطيطات السريعة (اسكتشات) لحركة الإنسان والحيوان إضافة إلى المناظر الطبيعية.

وكانت تلتقي هناك مع الفنان حامد عبدالله الذي تعرف عليها عندما أعجبت بأعماله في صالون القاهرة واصطحبها، بعد إذن والدها، إلى هذا المرسم، حيث كان يشارك زميله اليكسي

أخوة ١٩٦٤

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جيروم العمل والتدريس بالاستديو، وقد تتلمذت على يديه بعد رحيل أستاذها الثاني جيروم، وقد كان حامد عبدالله فنانا متميزا جدا في تلك المرحلة وذا خبرة، وكانت له ثقافة متقدمة في الفن وأساليب مبتكرة في التعبير وكان يستخدم خامات جديدة في لوحاته التي عبرت دائما عن البيئة المصرية وأحاسيس وأماني شعبها.

وفي عام ١٩٤٥ تزوجت تحية حليم من زميلها وأستاذها حامد عبدالله (١٩١٧-١٩٨٥) بعد معارضة شديدة من أهلها، تأثرت به وبإبداعه وفكره واهتمامه بقضايا الإنسان وهو المتعمق في الحياة المصرية الشعبية، وتعلمت منه كيف تستلهم موضوعات التراث الشعبي التي كانت أحيانا ذات مغزى سياسي، إلى حد أنها حاولت (في أول الأمر فقط) أن تحتذي أسلوبه الفني إلا أنها سرعان ما أثبتت استقلال شخصيتها الفنية وتفردها بأسلوب خاص.

وكان في زواجها حامد عبدالله وسفرها إلى أوروبا وباريس على وجه الخصوص فرصة للاستزادة والاطلاع والدراسة والانتاج الفني الغزير، وقد اضطرت تحية إلى طلب الانفصال في عام ١٩٥٧، بعد تعكر صفو الحياة بينهما بصعوبات ومشاكل كثيرة، وتنغمس في الفن ليملأ حياتها الجديدة وخلال مرحلة عرفت بثرائها وبأهم انتاجها... مرحلة الستينيات.

يتميز ابداع تحية حليم في لوحاتها بالبساطة والتلخيص سواء في اللون، (فهي تفضل ألوانا بعينها) أو في التكوينات ذات المساحات الممتدة دون تحديد خطي، وكما يقول الفنان حسن سليمان «كثيرا ما يضيع جزء من هذا الخط بين مساحتين، بذلك لا تقترب تحية حليم من أي فن قديم، ولكنها في الوقت نفسه لا تعتمد على الظل والنور والبعد الثالث، وهي باتجاهها هذا تكاد تقترب من الرسوم الحائطية التي رسمت في القرون الوسطى. وقد ساعدها في ذلك تقنيتها وأدواتها المستخدمة في تنفيذ لوحاتها، باستخدامها لسكين المعجون والإقلال من استخدام الفرشاة معتمدة عجينة من الألوان الكثيفة القوام المتداخلة، ومما ينتج ملمسا خاصا -كما يقول الأستاذ كامل زهيري- ويعطي الانطباع بأن الرسوم تتنفس وتنبض.

وقد أضفى هذا الملمس الجداري الخشن، وهو العنصر الأكثر انتشارا في أغلب أعمالها، على تلك المشاهد إحساسا بعبق التاريخ وربطه بجداريات الكهوف ورسوم القرون الوسطى، ويؤكد هذا الإحساس استخدامها للون الذهبي الذي تدخله في التكوين العام لبعض لوحاتها وتمزجه بالألوان الأخرى، وتلصق أوراق الذهب الخالص المتناهية الرقة في تأسيس وخلفيات رسومها، وتذكرنا بأيقونات الفنون المسيحية والقبطية.

ولقد كانت رحلة النوبة في مطلع الستينيات بمثابة الكشف عن الذات للفنانة تحية حليم، حين صاحبت

الفنانة مع المحرر أسفل لوحة الخبز من الصخر

خمسين فنانا من مختلف التخصصات في رحلة نيلية أعدها وزير الثقافة في ذلك الحين الدكتور ثروت عكاشة إلى النوبة، في فترة الاعداد لبناء السد العالي وقبل غمرها بمياه بحيرة ناصر، فكانت البيئة التي أحبتها وعشقتها وتأثرت بها، للطبيعة الخلابة التي كانت تتمتع بها تلك المنطقة في جنوب مصر ولاحتفائها بأجمل بقعة يمر بها نهر النيل... وقبل ذلك وبعده... إنسان المنطقة الذي بادلته الحميمية بما يختلج في أعماقها من أخلاقيات ومبادئ الحب والإنسانية وتلتقي بصفاته وفضائله من إيمان راسخ عميق ورضا بما قسمه الله.

ويؤكد هذا المعنى الدكتور لويس عوض في كتابه «الفنانة تحية حليم»، إصدار هيئة الاستعلامات المصرية، إذ يقول «ولا أغالي إذا قلت إن تحية حليم كانت أعمق من اهتز للتجربة النوبية بين فناني مصر الذين خاضوا هذه التجربة، فشكلت هذه التجربة مرحلة هي في تقديري أرقى مراحلها الفنية حيث اختفت قسوة المدرسة التعبيرية من أعمالها، وحل محلها صفاء وشاعرية ورقة ودقة في الملامح والخطوط، تشع بالضياء الداخلي من وراء ألوانها. وحل على تحية حليم سلام من سلام مصر القديمة الذي فيه شيء من تداخل الأبدية مع الحياة، مع بعض التأثيرات من الفن القبطي، والرقة من النوبة ومن موديلياني».

هذا وقد استخدمت في ألوان لوحاتها «باليته» مصرية خالصة مائة في المائة، فاستخدمت ألوان الطينة المحروقة (بيرنت سينا) والأصفر الأكر، ويؤكد على ذلك الناقد الدكتور صبحي الشاروني في كتابه «تحية حليم الواقعية الأسطورية». ولون الطينة المحروقة عند تحية حليم يعبر عن عالم كامل، وانه لون قادر على تجسيد هذا العالم، قادر على استدعائه وتمثله، إنه لون يبلور ويكثف في داخله عملية تفاعل كاملة في البيئة والجو الطبيعي لمصر، انه لون يمتص خصائص الجو بكامل أعماقه الداخلية، إنه يبدو من الناحية الطبيعية كنتيجة لتشرب الأشياء والموضوعات والكائنات لأشعة شمس مصر ولحرارتها المميزة... لون نلقاه في كل ما حولنا.

الفنانة الكبيرة المبدعة تحية حليم هي إحدى رائدات الحركة التشكيلية المصرية، وقمة من قمم الفن العربي المعاصر، تتمتع بمكانة عالمية متميزة. ففي وقت مبكر نجد أن أعمالها أخذت تجذب انتباه المهتمين بحقل الفن التشكيلي العالمي، فمجلة «آرت نيوز» اللندنية تتحدث عنها (عام ١٩٥١) وتقول إنها تستخدم سكين ألوانها في حذق ومهارة، فتحقق مجموعة الألوان الشديدة الثراء، إن تصويرها للجماهير يوقظ في نفس المشاهد ما يهزها هزا عنيفا، ويثير فينا الشعور بهول المأساة.

وفي عام ١٩٥٨ تفوز لوحتها «حنان» بجائزة جوجنهايم العالمية ويقتنيها المتحف لتبقى هناك.

كما يحتفظ متحف الفن الحديث في استكهولم بلوحتين لها. ومنحت منذ عام ١٩٦٠ جائزة التفرغ الفني التي ظلت تتجدد حتى عام ١٩٩٠. كما منحت جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٧، ووسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى عن لوحتها «الخبز من الصخر» التي رسمتها عام ١٩٦٦، وجاء في تقرير لجنة الفحص:

رأت اللجنة باجماع الآراء ترشيح الفنانة تحية حليم لجائزة الدولة التشجيعية للفنون لعام ١٩٦٨/٦٧ (للتصوير) وذلك عن لوحتها الخبز من الصخر مساحتها ١٣٥×٢٢٦سم، وهي من اللوحات التي استوحتها الفنانة من النوبة ووفقت في التعبير عن البيئة النوبية. وتتميز هذه اللوحة بأنها تجمع خصائص هذه الفنانة التي واءمت في أعمالها بين مقتضيات فن التصوير وبين التعبير الشاعري الوجداني.

هذا، فضلا عن قدرتها البارعة في صياغة نسيجها اللوني وفي اضفائها قيما تشكيلية على ملامس لوحاتها، وفي قدرتها على استحضار الجو التصويري الذي تعبر عنه والاستحواذ عليه في لوحاتها.

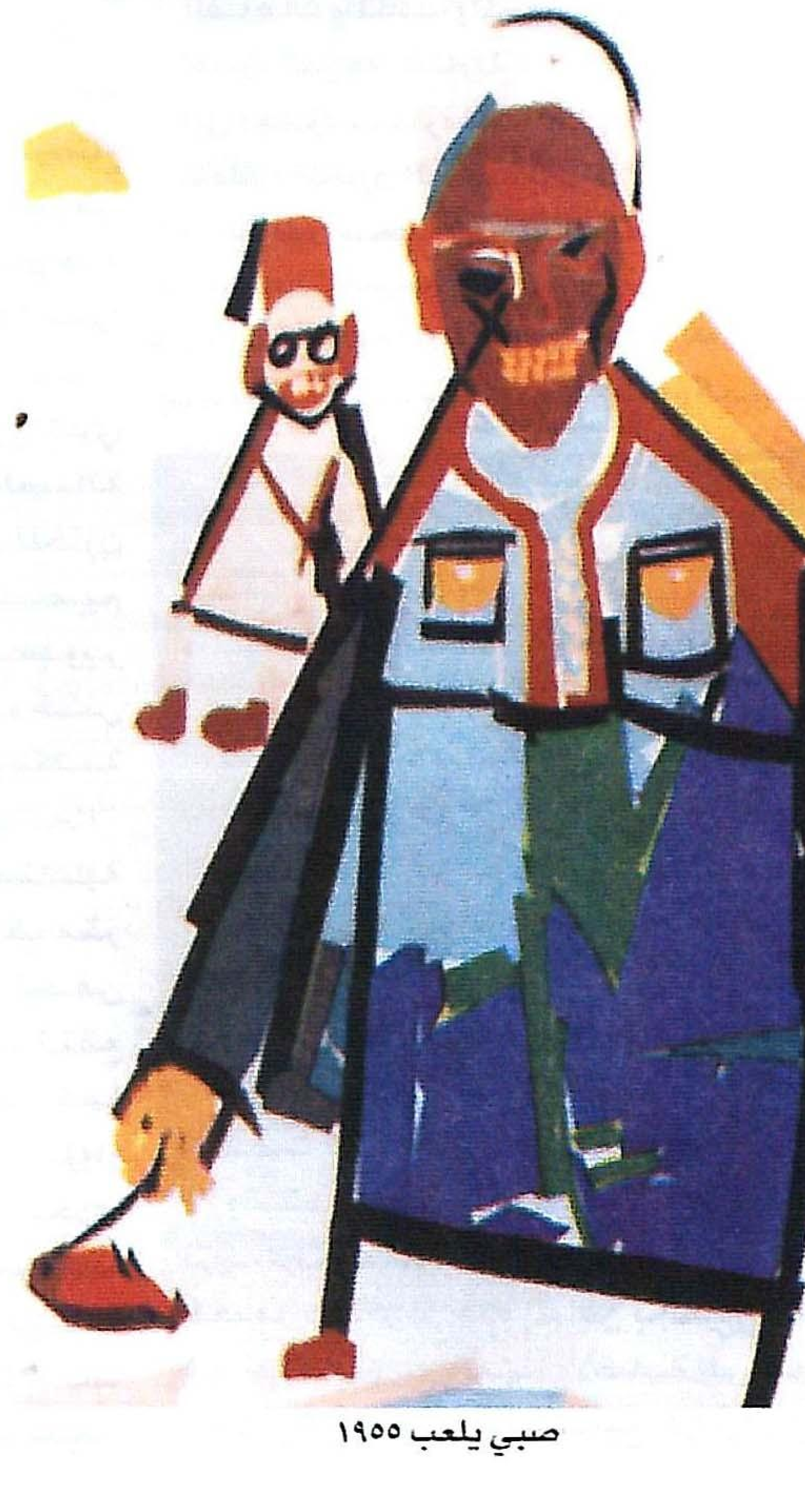
ومما يثلج الصدر أن تنال هذه المبدعة مكانة تقديرية شعبية جماهيرية ومؤسساتية وتكرمها الدول في أكثر من مناسبة، وهي مازالت الأكثر حظا في الترشيح السنوي لجائزة الابداع الكبرى «جائزة مبارك».

تحية حليم الفنانة العربية الرقيقة والموهبة الفذة والإحساس الإنساني المرهف تقبع في وحدتها مع ظروفها الصحية التي أعجزت يديها، فحُرمنا من التمتع بلمساتها اللونية المشعة بالدفء والحنين.

والآن... ألا تستحق قصة حياة هذه الفنانة الرائعة المؤسسة على الاجتهاد المضني والتضحية العالية من اهتماما خاصا احد كتاب السيناريو الجيدين لتصبح فيلما سينمائيا لاشاعة فنها والتعريف بأعمالها لكي تكون نبراسا تهتدي به الأجيال الجديدة، وخصوصا فتياتنا اللاتي يبحثن عن مثل أعلى حقيقي يتعلمن منه قيم الصبر والصلابة في مواجهة مصاعب الحياة المختلفة دون أن يفقدن رقتهن وحبهن وعطاءهن اللامحدود.

ولدينا مثال جيد في فيلم «فريدا» الذي افتتح به مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي في دورته الحالية التاسعة والخمسين في الثامن والعشرين من أغسطس وحتى التاسع من شهر سبتمبر ٢٠٠٢، عن الفنانة المكسيكية «فريدا كالو» من بطولة سلمى حايك وألفرد مولينا وقد قام بدور زوجها الفنان دييغو ريفييرا

المسجد الأقصى ١٩٨١



صبي يلعب ١٩٥٥

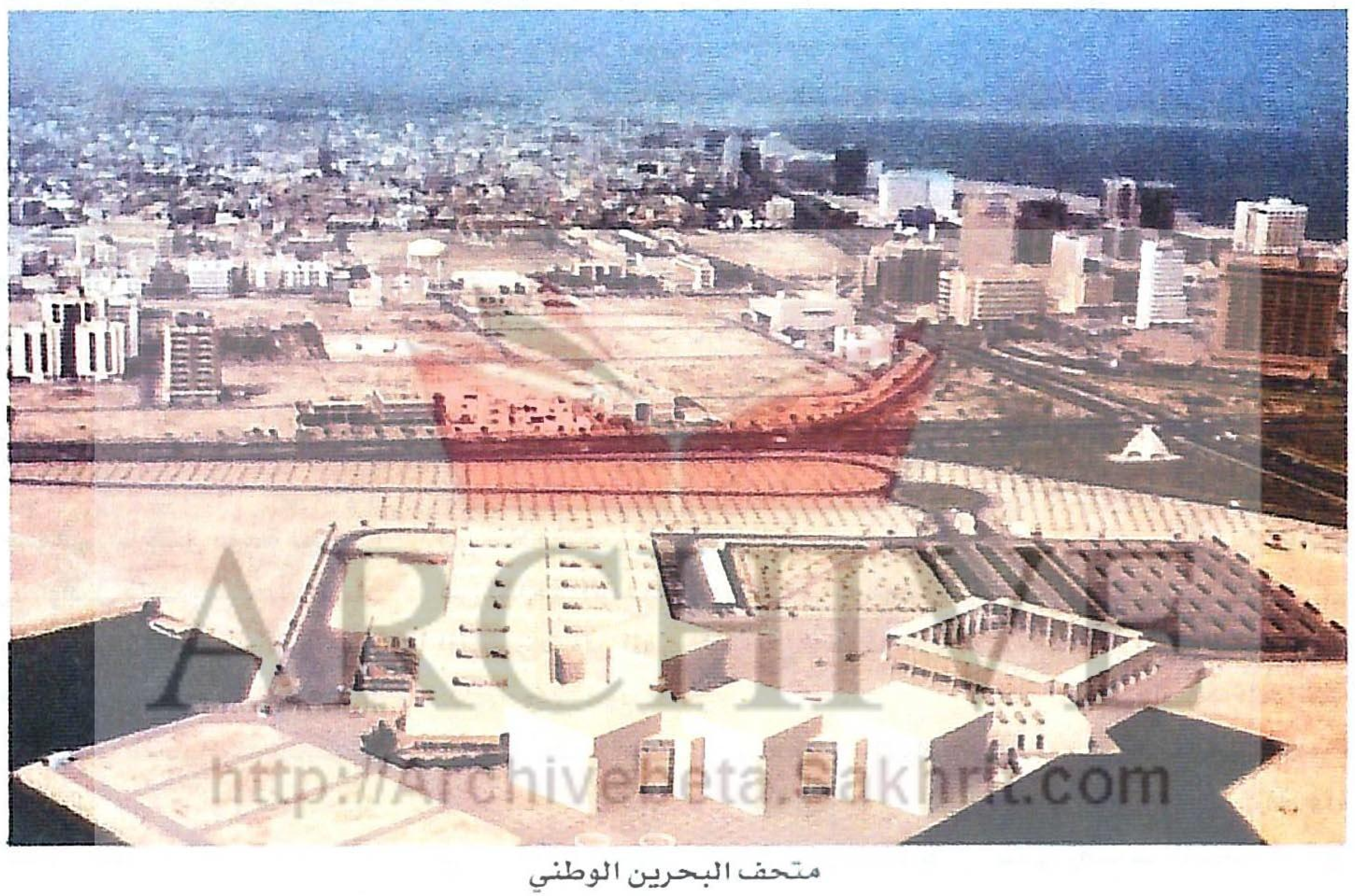
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

افتتح الشيخ عيسى بن سلمان آل خليفة أمير دولة البحرين آنذاك متحف البحرين الوطني الجديد في الخامس عشر من شهر ديسمبر عام ١٩٨٨ في احتفال كبير، حضره المسؤولون في الدولة وعدد من الشخصيات الثقافية في الدول العربية.
ومتحف البحرين الوطني مؤسسة حكومية أنشئت بهدف الحفاظ على آثار وتراث الأجداد عبر العصور التاريخية. كما يعتبر المتحف صرحا كبيرا يعبر بالوثائق الملموسة عن الوجه التاريخي والحضاري لمملكة البحرين، وذلك من خلال معروضاته التي تعكس ما كانت تتمتع به جزر البحرين من ازدهار حضاري عريق، وأصالة راسخة ومساهمات واضحة في ركب التقدم الإنساني على مر العصور. ومن جانب آخر يقوم بدراسة وصيانة وترميم ما يحتويه من معروضات تمثل ما زخرت به البحرين من آثار وتراث والمحافظة عليها.

عبدالرحمن مسامح - البحرين

يهدف إلى الحفاظ على تراث الأجداد

متحف البحرين الوطني


ARCHIVE
http://Archivebeta.sakhrit.com
متحف البحرين الوطني

قبل أن تصدر الحكومة قانون الآثار في عام ١٩٧٠ ظلت آثار البحرين عرضة لأطماع الهواة ونهبا لمكتشفيها من المغامرين الأجانب، لكن مع إنشاء قسم خاص للآثار في عام ١٩٦٨ (والذي أصبحت فيما بعد مسؤولياته موزعة بين إدارة الآثار والتراث وإدارة المتاحف في وزارة الإعلام) أخذ العمل الأثري بموجبه في البحرين بعدا جديدا، ومع التزايد المستمر للاهتمام الذي توليه الجهات المختصة في الكشف عن الآثار، ولما تبوأته البحرين عبر العصور من مركز حضاري متميز بلغته من خلال اتصالاتها الواسعة مع مراكز الحضارات القديمة الأخرى في العالم القديم، وحفاظا على هذه المكانة التاريخية وتكريسا للدور الذي تضطلع به البحرين في سبيل ترسيخ القيم الحضارية والتراثية بين الأجيال الصاعدة، بدأ مشروع طموح لإنشاء متحف البحرين الوطني الذي يجسد هذه المميزات التاريخية.

ولقد اختير لهذا المشروع موقع استراتيجي هام يقع على أحد جانبي جسر الملك حمد في موقع متوسط بين أكبر مدينتين في المملكة، وهما المنامة العاصمة والمحرق، ويغطي مساحة قدرها ١٢٣ ألف متر مربع استقطعت من البحر بطريقة الدفن الصناعي، ويتكون المبنى من تسع قاعات للعرض المتحفي، تبلغ مساحة القاعة الواحدة منها ٦٢٥ مترا مربعا بارتفاع ٤,٢٠ أمتار في الطابق الأرضي وارتفاع العرض في الطابق الأول ٣,٥٠ أمتار ويربط بين هذه القاعات بهو كبير تبلغ مساحته ١٤٥٠ مترا مربعا يستخدم للمعارض المؤقتة.

ويتكون المبنى من جناح الإدارة الذي يحتوي على ٥٦ مكتبا و ١١ مختبرا لصيانة الآثار بمختلف أنواعها، بالإضافة إلى المخازن المختلفة وورش لأعمال النجارة وتصميم العروض المتحفية وغرف التصوير والتحميض، وهناك غرفتان للتعليم وخمس قاعات للاجتماعات والمحاضرات، ومكتبة ومتجر للهدايا والتذكاريات وكافيتريا.

كما يحتوي المتحف على بحيرة صناعية تقع خارج المبنى تبلغ مساحتها ٣٠ ألف متر مربع وبعمق مترين لعرض نماذج السفن التقليدية، بالإضافة إلى ساحة كبيرة تقع خارج المبنى وتستخدم للعروض الحية، كما يشتمل الموقع على مواقف لسيارات الزوار بمساحة قدرها ٦٩٠٠ متر مربع ومواقف أخرى للموظفين مساحتها ١٠٨٠ مترا مربعا. كما توجد مساحة كبيرة استخدمت كحديقة لزراعة نماذج مختلفة من الأشجار والنباتات التي عرفت في البحرين، وتعد هذه الحديقة لتكون على المدى البعيد متحفا خاصا تُعرض من خلاله في دراسة مفصلة أنواع الأشجار والنباتات التي تنمو في بيئة البحرين.

جهز المبنى بأجهزة إنذار متطورة في كافة مرافقه، مع تكييف مركزي متكامل لجميع القاعات والمكاتب والمخازن، ويمكن التحكم فيه حسب الدرجة المطلوبة لكل قسم على حدة، إضافة إلى أجهزة سيطرة تامة على الرطوبة وجميع ما تتطلبه المخازن الخاصة بالمواد الأثرية والتراثية.

يتألف المتحف من قاعات العرض التالية:

قاعة المدفن

كان الاعتقاد السائد بالبعث عند القدماء يجعلهم يعتنون بموتاهم، فاهتموا ببناء مدافنهم الخاصة، وتوفير المستلزمات الخاصة بالميت، إما بإعانته في رحلته إلى العالم الآخر، أو أنهم يوفرون له ما يحتاج إليه عندما يبعث من جديد، وعلى ما يبدو فإن هذا الاعتقاد قد ساد بين سكان دلمون في فترات تاريخية متعاقبة. وفي البحرين مجموعة كبيرة تمثل حقولا ضخمة من تلال الدفن الأثرية بأنواعها المختلفة. وتمتد في مساحات شاسعة مكونة أكبر مقبرة على أصغر مساحة في العالم، ومن هنا جاء الاهتمام بتجسيد هذه الأنواع المختلفة من التلال التي خصصت لها قاعة باسم قاعة المدفن.

وتستعرض في هذه القاعة نماذج لهذه التلال تزود الزائر بمعلومات تاريخية مفصلة عنها. ومن الجدير بالذكر أن هذه المدافن بجميع تفاصيلها قد نقلت من مواقعها الأصلية إلى موقعها الحالي في المتحف. ويستطيع الزائر أن يتعرف على ستة أنواع رئيسية لطرق الدفن بأشكالها المعمارية المتباينة وما رافقها من طقوس وعقائد متعلقة بدفن الموتى عبر العصور.

قاعة دلمون

اسم دلمون هو أقدم الأسماء التاريخية لجزيرة البحرين، ولقد جاء ذكره في الكتابات المسمارية القديمة التي تعود إلى أواخر الألف الرابع قبل الميلاد والذي وجد في كتابات بلاد الرافدين، وفي موقع أيبلا في سوريا. ولقد حاول العلماء معرفة موقع دلمون التي وصفت بأرض الخلود، وأنها تقع حيث تشرق الشمس. ولقد أثبتت التنقيبات الأثرية أن البحرين هي دلمون القديمة والمشار إليها في النصوص المسمارية القديمة، حيث اكتشفت فيها المستوطنات والمعابد والأسواق ومئات الآلاف من التلال الأثرية القديمة التي تعود إلى تلك الفترة، وتدل الأواني الفخارية والحجرية والأختام الدائرية واللقى الأثرية الأخرى على تقدم حضاري، يعبر عن تطور الصناعات ورواج في التجارة واتساعها، حتى لعبت دلمون دور الوسيط التجاري النشط بين الحضارات القديمة.

تعكس قاعة دلمون هذا النشاط المبكر لإنسان هذه الجزيرة خلال الفترة التاريخية الطويلة الممتدة منذ نهاية الألف الرابع قبل الميلاد وحتى منتصف الألف الأول قبل الميلاد، ملقية الأضواء الكاشفة على المناشط التي تعبر عنها العروض المختلفة من صناعات للفخار والمواد البرونزية كالأواني والأسلحة والحلي، كما تستعرض نشأة المستوطنات المبكرة للإنسان، والمعابد التي بناها، ويتوسط القاعة عرض خاص للأختام الدلمونية لما كان لها من دور عقائدي واقتصادي هام، وفي قسم آخر من القاعة نشاهد الاختلافات التي طرأت على الحياة في دلمون مع بداية القرن السادس عشر قبل الميلاد، وذلك من خلال ما استجد في صناعة الفخار والأختام والمنتجات الأخرى، وتختتم القاعة عروضها بالتغيير التاريخي الذي طرأ مع بداية الألف الأول حيث أصبحت التأثيرات واضحة من خلال طرق الدفن ونمط البناء المعماري.

قاعة تايلوس والفترة الإسلامية

اختصت قاعة تايلوس التاريخية بعروض مختلفة تتحدث عن أهم التغيرات التاريخية التي مرت بها البحرين بدءا من القرن الثالث قبل الميلاد، حيث أصبح اسم البحرين يرد في الوثائق التاريخية باسم تايلوس. وتايلوس وأرادوس هما الاسمان اللذان أطلقهما الإغريق على جزيرتي المنامة والمحرق، وقد عرف الإغريق المنطقة قبل وصولهم إليها بزمن طويل. وعندما وصل إليها نيارخوس قائد الحملة التي أرسلها الإسكندر المقدوني لاستكشافها، وصفها بأنها جزيرة طيبة تتمتع بالعيون الطبيعية، تزخر بالنخيل وموطن اللؤلؤ والأسماك. ولقد اكتشفت مؤخرا مواقع هامة تعود إلى هذه الفترة أضافت الكثير من الحقائق التاريخية، وذلك من خلال ما اكتشف في المستوطنات والمدافن.

وتعرض قاعة تايلوس ذلك التأثير الإغريقي في أنماط الحياة المختلفة كصناعة الفخار والزجاج والأواني المزججة والكتابة الإغريقية وشواهد القبور والحلي والمسكوكات الفضية ذات الطابع الإغريقي التي تظهر عليها صورة الإسكندر أو أحد خلفائه، كما برز في فترة تايلوس المتأخرة ذلك التأثير العربي القادم من شمال شبه الجزيرة العربية في استخدام الكتابة الآرامية وفي صناعة المباخر والتماثيل الصغيرة. وقبيل ظهور الإسلام سيطر الفرس على المناطق الشمالية للجزيرة العربية ونافسهم في ذلك البيزنطيون، كما كان لملوك كندة السيطرة على وسط الجزيرة العربية، ومن المحتمل أن يكون امتداد نفوذهم قد بلغ جزيرة أوال وهو الاسم الذي أصبحت جزيرة تايلوس البحرين تعرف به بعد ذلك. أما القسم الثاني من القاعة فإنه يستعرض الدور الذي لعبته البحرين منذ فجر الإسلام، حيث تشير المصادر التاريخية إلى أن البحرين قد دخلت الإسلام سلما بعد وصول مبعوث الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم في عام ٦٢٩م وهو العام السابع للهجرة. ولقد لعب أهل البحرين دورا مهما في حركات الفتوحات الإسلامية، فكانوا عونا للجيوش الإسلامية، وساهموا في نشر الدعوة لخبرتهم ومهارتهم في الملاحة. وكانت البحرين من أوائل الممالك دخولا في الإسلام (٧ هـ / ٦٢٩م) وتتناول القاعة الإسلامية عرض منتجات هذه الفترة، ولعل أبرز معالمها نموذج مصغر لمسجد الخميس الذي يعتبر من أقدم المساجد التاريخية، يمتاز بمئذنته وأقواسه الإسلامية والعربية ونمط كتاباته الكوفية المزخرفة والمنقوشة على جدرانه.

قاعة المخطوطات والوثائق

أهم المصادر التي نعتمد عليها في تدوين التاريخ الوثائق والمخطوطات، وتضم هذه القاعة عددا كبيرا من المخطوطات القيمة والنادرة كالمصاحف الشريفة، وعلوم اللغة العربية وآدابها، والحديث والعلوم الدينية، والتاريخ والطب والفلك والحساب، يعود بعضها إلى القرن الثامن والتاسع للهجرة الثالث والرابع عشر للميلاد. ويعتبر القرآن الكريم أول مخطوط بالعربية ومنه انطلقت جذوة العلم والتأليف والترجمة والتصنيف. وكان استخدام الرق في بداية الأمر، بعدها استخدم الورق حتى بلغ

التطريز بخيوط الذهب والفضة

الخباز

عدد مصانع الورق في بغداد وحدها ألف مصنع. وأخذ التجليد يتطور باستخدام الجلد والزخرفة والتزيين. كما تعرض هذه القاعة مراحل تطور الخط العربي، بالإضافة إلى نماذج لأدوات الكتابة ومجموعة أخرى من الوثائق الشخصية الهامة المتعلقة بالهبات وعقود البيع والشراء، والمعاهدات والاتفاقيات الرسمية كالإعلانات والقوانين والمعاهدات والاتفاقيات الرسمية. ووثائق تخص الإنجازات التي توضح خطوات التطوير والتحديث لملكة البحرين منذ بداية القرن الثامن عشر وحتى العصر الحديث، وتعود أقدم الوثائق الموجودة في هذه القاعة إلى القرنين التاسع والعاشر الهجريين (١٤ - ١٥م) وهي عبارة عن وثائق الهبات والإرث ووثائق البيع والشراء. وفيها ذكر لعملة قديمة استخدمت في البحرين سميت بالمحمدية البصرية. كما تضم القاعة وثائق هامة تعود إلى عهد الشيخ عيسى بن علي حاكم البحرين ما بين ١٨٩٦ - ١٩٣٢، وعهد الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة (١٩٣٢ - ١٩٤٢) من بينها وثيقة جواز سفر خاصة به إلى جانب وثائق تعود إلى عهد الشيخ سلمان بن حمد آل خليفة حاكم البحرين (١٩٤٣ - ١٩٦١) وهي وثائق مختلفة تسجل الخطوات الثابتة للتقدم والازدهار وصولا إلى وثائق تاريخية مهمة للتحديث والتعمير الذي حققته البحرين في عهد سمو الأمير الراحل عيسى بن سلمان آل خليفة. كما خصص ركن مميز يتحدث عن بداية تأسيس الدوائر والمنشآت الحكومية المختلفة من مدارس ومستشفيات ومطارات وبلديات وغيرها، كما يوضح ركن آخر بدايات ظهور الصحافة والدور الفعال الذي لعبته في توعية المجتمع، وتعرض مجموعة من الخزانات هدايا سمو الأمير الراحل لمتحف البحرين الوطني من المخطوطات والمصاحف النادرة التي أهديت له أثناء زياراته إلى عدد من دول العالم العربي والإسلامي.

قاعة العادات والتقاليد

لم تكن العادات والتقاليد في البحرين إلا نتاجا صادقا لواقع الحياة الاجتماعية ذات الطابع الخاص كنتيجة للحصيلة الثقافية لمجتمع البحرين في مسيرة تطوره من جيل إلى آخر، وتحكي هذه القاعة حلقة حياة الإنسان البحريني منذ ولادته وخلال فترات حياته المختلفة، والعادات والمناسبات الخاصة بكل فترة، كما تصور ظواهر الحياة الاجتماعية المختلفة ولفترة محددة لما يمكن تحديده بعصر ما قبل ظهور النفط. وتركز عروض هذه القاعة على تسلسل منطقي يبدأ برحلة الإنسان منذ ولادته والاحتفالات المصاحبة بالوليد والانتقال بعد ذلك الى المناسبات التي تقام للطفل مثل (النون) وهو احتفال للطفل عند ظهور أول سن له أو عند قص شعره للمرة الأولى. كما تعرض صور مختلفة للألعاب التي مارسها الأطفال في الماضي ونظام التعليم القديم (الكتاب أو المطوع)، وعندما يصبح الطفل شابا تبدأ مرحلة البحث له عن عروس، وذلك هو الشغل الشاغل للوالدين، ويستعان بالخاطبة عادة، وتنتهي هذه المرحلة بالزواج وهي المرحلة المهمة في حياة الإنسان البحريني، منتهية بتكوين العائلة في الماضي من حيث تماسكها وامتدادها وترابط أفرادها، ودور كل منهم فيها. كما اشتملت هذه القاعة على الأنواع المختلفة من الطب الشعبي والمناسبات الشعبية كالاحتفالات بالحيه بيه والقرقاعون والأعياد. وقد انعكست الظروف البيئية والاجتماعية على أزياء النساء والرجال بحيث أضفت عليها تأثيرا متميزا في الشكل والتصميم واللون والتطريز. والزري (وهو التطريز بخيوط الذهب) الذي أخذ أشكالا متنوعة ذات تصاميم جميلة درج الناس على استخدامها في الماضي، كما حظي فن العمارة باهتمام كبير في هذه القاعة حيث تم تقسيم وشرح العناصر الرئيسية في العمارة البحرينية، والتركيز على عملية الإبداع والقدرة التي يمتلكها المعماري في استغلال الخامات المحلية.

قاعة الحرف والصناعات التقليدية

كان مجتمع الغوص على المحار واستخراج اللؤلؤ منه هو السائد في الماضي القريب. ولقد حاول القائمون على متحف البحرين الوطني أن يجسدوا ذلك المجتمع من خلال عرض قصة الغوص على اللؤلؤ، والحرف المرتبطة به، والأسواق والقرى وما فيها من حرف ومهن وصناعات أدت واجبها كاملا من اجل رفاهية الإنسان في البحرين في عصر ما قبل النفط. فكانت البحرين محط أنظار أبناء الخليج من ضفتيه، يأتون إليها لطلب الرزق وخاصة في مواسم الغوص العامرة. فانتشرت الحرف والصناعات وتنوعت. وفي هذه القاعة تظهر أسواق البحرين الدائمة والمؤقتة كالأسواق الأسبوعية (سوق الإثنين وسوق الأربعاء وسوق الجمعة) التي خصص كل واحد منها بنوع من السلع والبضائع معظمها نتاج محلي، والبعض الآخر من البلدان المجاورة.

قاعة الفنون التشكيلية

استطاعت الحركة الفنية في البحرين خلال السنوات الأخيرة أن تعمق اتجاهاتها الفنية، مع استلهامات معتمدة على المعطيات للمأثورات الشعبية المحلية منها والعربية والإسلامية، أوغلت في التجريب داخل العمل الفني الذي مكنها من أن تفجر وتنوع وسائطها الفنية، سواء في الرسم أو النحت أو المجسمات. وتضم قاعة الفنون التشكيلية مجموعة من مقتنيات الأعمال الفنية في المعارض التشكيلية السابقة في البحرين، حيث تشتمل على مجموعة من اللوحات والأعمال الفنية المتميزة والمختلفة، تعكس صورا للمدارس التي ينتمي إليها الفنانون البحرينيون والمقيمون، كالمدرسة التعبيرية والانطباعية والتجريدية والواقعية والسريالية والتكعيبية وغيرها. فحركة الفن في البحرين حركة مستمرة العطاء حيث يشارك الفنانون في العديد من المعارض سواء على الصعيد المحلي أو الخارجي.

الباعة في الأسواق الأسبوعية

قاعة التاريخ الطبيعي

وهي أحدث القاعات حيث أعد العرض فيها بشكل متميز، يعكس الجوانب المختلفة للطبيعة بكل كائناتها الحية في بيئات البحرين الثلاث البحرية والصحراوية والزراعية. وتتحدث القاعة في البداية عن الدراسات الجيولوجية للتكوين الجغرافي في البحرين عبر ملايين السنين، كما تصور الجوانب المختلفة للبيئات الزراعية والساحلية والصحراوية وبيئة الجزر، وتوزيع هذه البيئات في وقتنا الحاضر، إلى جانب قسم تعليمي وتثقيفي يجد فيه الزائر بصورة عامة، وطلبة المدارس بصورة خاصة، معلومات عن جوانب مختلفة للطبيعة في البحرين من خلال الشرائح والأفلام التي تعرض في هذه القاعة، كما تجسد القاعة نماذج معالجة بالطرق الحديثة، للحيوانات التي تعيش في بيئة البحرين باختلاف أنواعها.

بالنسبة إلى مرافق خدمات المتحف، فهناك قاعات التعليم والمحاضرات التي يقام من خلالها الاتصال بطلبة المدارس، وذلك بالتنسيق مع وزارة التربية والتعليم، حيث ترتّب الزيارات المدرسية للتعرف على تاريخ البحرين، وذلك من خلال عروض المتحف المختلفة. كما يسهم قسم التعليم بإقامة المحاضرات والندوات للطلبة والمهتمين في مجال التاريخ والآثار، واستدعاء الخبرات المتخصصة في هذا المجال من داخل البحرين وخارجها لإلقاء المحاضرات المتعلقة بالجوانب التاريخية والحضارية للبحرين. ويتلقى المتحف المقتنيات التاريخية من قبل الجمهور لصيانتها وحفظها وعرضها على الجمهور.

وفي الجهة الشمالية من مبنى القاعات توجد البحيرة الصناعية التي صممت لتؤدي أغراضا مكملة للعروض الداخلية. وقد عرضت السفينة الجالبوت (سمحة) فيها، أهداها إلى المتحف الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة وقد صنعت أساسا عام ١٩٤٢، واستخدمها الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة حاكم البحرين (١٩٣٢-١٩٤٢). كما أن البحيرة والفناء الخارجي قد أسهما، وعلى الدوام، بنجاح المهرجانات السنوية لقطاع الثقافة والتراث الوطني كمهرجان التراث السنوي، وتشير الإحصائية التي أجراها قسم التعليم في المتحف إلى أن عدد الزوار قد بلغ مليونا ونصف المليون زائر تقريبا من مختلف أنحاء العالم منذ افتتاح المتحف في ١٥ ديسمبر ١٩٨٨ حتى شهر ديسمبر ٢٠٠١

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ما جدوى الإطاحة بالنصوص المقدسة وإزاحتها من أمكنتها وأزمنتها، أو تحديثها؟! هل الإطاحة بالنصوص هجرة إلى المجهول، أم جوقة تردد أصواتها بما ينسجم مع التغيرات الراهنة؟!

يقول المخرج والكاتب د. جواد الأسدي: «رأيت في نصي انسوا هاملت أن أزيح الستار عن شخصيات موجوعة إلى حد الجنون، وأن أفتح باب النص أمام حقدهم ورغباتهم المؤجلة في مواجهة كلوديوس».

فهل استطاع الأسدي أن يفتح هذا الباب، وإلى أي مدى كان إتساعه؟

فاتن الحمودي - سوريا

في «انسوا هاملت» لجواد الأسدي

كتابة موازية لمواجع أحداثنا العربية

النص المسرحي نص أدبي وثقافي له مدلولاته ومرموزاته، ويجسد تجربة ما، ومن حق أي مسرحي إعادة تشكيل الموروث المسرحي بإسقاطات معاصرة. ومعروف أن الفنان جواد الأسدي من خلال إخراجه المسرحي وكتاباته كان وما زال مولعا بقلب النصوص ومشاكستها كما فعل في عمل «الاغتصاب» لسعد الله ونوس، فأصبح نصا آخر مجسدا على خشبة المسرح. كذلك فعل في «الخادمات» لجان جينيه فأصبح نصا آخر بروح أخرى وأسلوب يحمل بصمته، وها هو يكتب نصه «انسوا هاملت» لأنه اعتاد الشغب واللعب على الثابت والمستتب، أو لأنه يؤمن ضمنا بأن الولاء للنصوص يجعل منها نصوصا ميتة. لذلك يلجأ في كتابته وإخراجه إلى إضرام نار النصوص لدفع الشخصيات «نحو التشظي والتفجر والارتطام»، وهذا التجديد لهاملت عرف على يد «يوري لوبيموف» حيث تحول هاملت إلى مغني جاز، وهي حالة من التجديد الصارخ. وبما أن الأسدي مؤمن إيمانا مطلقا بنسف النصوص واللعب عليها حتى آخر الحدود ليجعلها أكثر ألقا ونضارة ومسايرة للتغيرات الزمانية والمكانية، فقد فرّغ بعمله هذا النص الشكسبيري من مكانه وزمانه ورفعه إلى اطلاقيته ليسقطه، من خلال زماننا ومكاننا، مع أن النص الشكسبيري يحمل صفة الإطلاق لكنه انتزعه من الأرستقراطية وأحاله بكتابة جديدة ليحمل كابوسية فجائعية، وأحوالا من الجحيم العربي الراهن.

• ماذا عن شخصيات العمل عبر المشاهد الثمانية عشرة؟

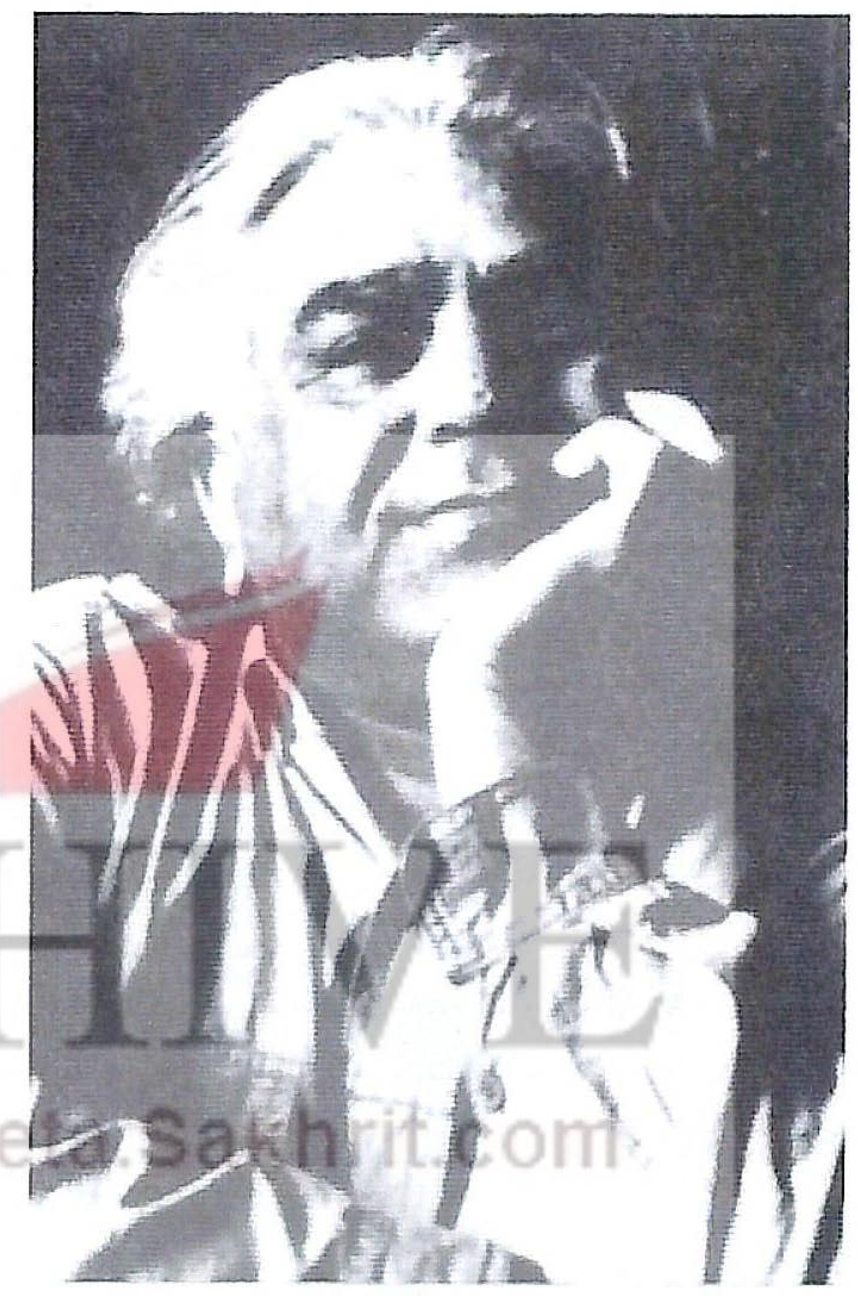
- لايرتس الأعمى - كلوديوس - أوفيليا - هوراثيو - بولونيوس - حفارات القبور - جنود.

القتل واغتصاب المُلك

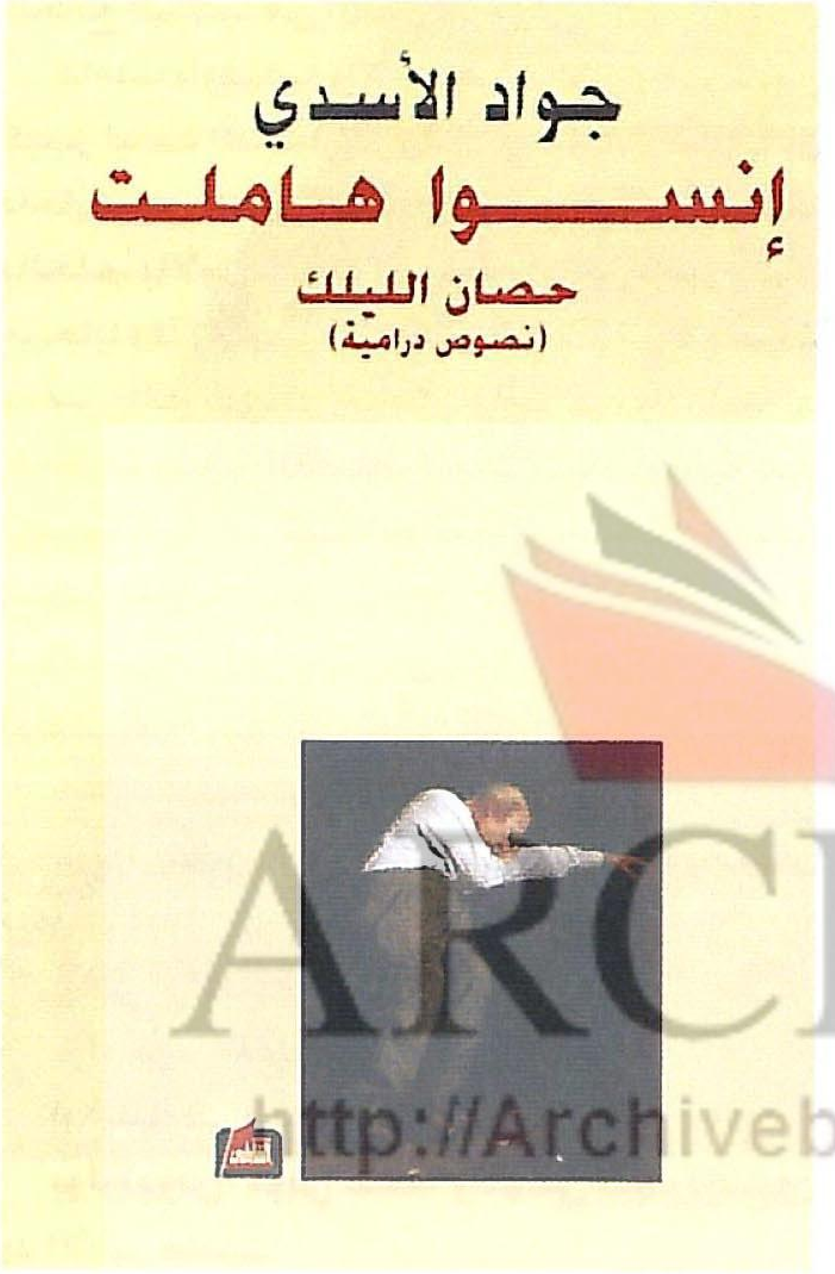
كلوديوس (الملك الجديد) العم، القاتل، الذي يمثل السلطة القمعية بأقصى ما تملكه من أدوات، والذي يتمسك بالكرسي السلطوي ولو أطاح بالبلاد كاملة، معه تبدأ دورة جديدة من دورات الحياة حيث الانتقال من مرحلة العدالة واستتباب الأمن إلى مرحلة أخرى ومناقضة تماما. يعلن سياسته منذ البداية قائلا: «لن يتسلل العفو أو التسامح إلى نفسي كما كان يفعل أخي الطيب، حتى لو تطلب الأمر أن أكون أنا نفسي الشاهد على نزع رأس زوجتي الملكة، أو أن أذبح أمي من أجل أن يعم القانون في الدانمارك».

إذاً يبدأ بسياسة قمعية لا تستثني أحدا بعيدا أو قريبا.

المكان هو الدانمارك. استطاع الكاتب أن



جواد الأسدي



غلاف الكتاب

ينجح في إسقاطاته على واقعنا العربي الراهن، وأن يؤسس نصه في عالم انتفت فيه كل المعايير، يشعر الإنسان فيه بغربته، ويتحول هذا العالم إلى منفى لا مفر منه، فقد الإنسان فيه ذكرياته ولا يقوى على الأمل.

هذا الانفصال بين الإنسان ومنفاه (العالم الاضطراري) بين الممثل وخشبة النص بسبب الإحساس بالعبثية، وقد قدم الكاتب نصه مصورا لامنطقية الوضع في شكل منطقي واع على غاية من الفطنة وقوة البناء.

لنعد إلى الشخصيات:

لايرتس: الأعمى الذي يملك إحساسا ومعرفة حدسية لما هو واقع ولما ستؤول إليه الأمور.

يمثل الموقف المواجه للسلطة أي المعارضة المثقفة، فهو لا يملك سوى لسانه يعري من خلاله الملك بقوله الحقيقة. تلك الحقيقة التي يدفع ثمنها غاليا (مناف وأدوات تعذيب ومن ثم القتل المحتم) ولايرتس من الشخصيات (التروتسكية) الساقطة من الألم وجرح الواقع، فليس له سوى كلامه سلاحا لمواجهة السلطة بأسلوب من التهكم الذي يعتبر أسلوبا فعالا من أساليب اللامعقول.

إن سخافات الحياة اليومية ودناءاتها تحيل الوجود إلى شيء غريب مضحك مبك في نظر من يتوق إلى المطلق الطهراني، وهذا تعبير عن تمرد وموقف لا يقبله الاخر (السلطة) فتنتصب المقاصل لتحصد الرؤوس يقول:

لايرتس: أشم رائحة غير زكية.

بولونيوس: إن لم تغلق فمك سأضربك.

لايرتس: أبي أنت تكرهني كما لو لم أكن ابنك خذني خارج الدانمارك، ارمني، أشم رائحة خيانة بين أروقة القصر.

وحين تحدث الجريمة (قتل الملك) يقول: آه ما أقذر العالم كنت أحس بأن ثمة جريمة ستحدث.

ولايرتس هو المثقف الذي تصدى لسياسة كلوديوس بعد أن أعلن الملك دستوره الجديد.

(لايرتس: نحن مقبلون يا سيد الدانمارك إذا على الدم).

هنا يضع الكاتب المعارضة والسلطة في كفتين متوازيتين ليؤكد المقولة: نكون أو لا نكون.

من يقتل هاملت؟!

هاملت: تسير هذه الشخصية نحو اللامعقول نتيجة جو من الهزائم والارتداد. وهو يمثل شريحة من طبقة المثقفين الذين اتخذوا حالة العبث رغم وعيهم العالي بما يدور حولهم، العبث من السلطة، والحب، والمجتمع، والموت والحياة. فقد كان يعي الواقع الذي ستؤول إليه الأمور بعد مقتل أبيه الملك. يقول مخاطبا جثة أبيه: «من سيلبس تاجك! بالله عليك بأي أرض مشوشة تتركني؟!».

كان يردد هذا الكلام في مناخ هستيري ليدخل بعدها في زهده الفرداني وصمته الذي يحمل حالة عبث واستغراب ورفض من قبل حبيبته أوفيليا وأخيها لايرتس وبعض أصدقائه وأمه.

فقد خلق لنفسه أوهاما كبيرة وانغمس فيها.

فهاملت يفر من الحقيقة ليغرق في الكتب وفي بحر من الصمت في مواجهة ما يدور حوله. والأمور تصبح عنده سيان، الحياة والموت والسلطة ومقصلة الدم، وهذا ما يجعل صديقه لايرتس يطلق عليه صفة السفسطة، فلم يعد يهمه أن الملك كلوديوس سيتزوج من أمه، أو سيتزوج الدانمارك برمتها.

هوراثيو: تتصرف كما لو أن كلوديوس لم يقتل أباك.

هاملت: قتل أبي أو لم يقتله فالأمر سيان عندي! لم أعد أكترث بشيء! هكذا دربت جسدي وعقلي!

هوراثيو: لا تكترث بشيء وعمك خطف تاج أبيك كما يخطف طفل دمية من أخيه!

هاملت: هذه هي لعبة الإخوة، لعبة أبدية ولن تنتهي!

هوراثيو: ملك دموي يتربع على عرش الملك العادل!

هاملت: من قال إن أبي كان عادلا، ومن يدري! إذا ماكان كلوديوس دمويا فعلا، إن القتل ليس دليلا كافيا على دموية الملك الجديد.

سقوط الإنسان المادي والروحي والاجتماعي والجسدي، وبالتالي انتفاء المشروع الخاص، والسقوط هنا بمعنى العذاب والألم، هذا ما يجعله يمضي باتجاه العبث ليغرق في الكتب، أو الصمت، فهو يدرك ما يحيط به، ومع ذلك يمضي نحو صمته، الخرس والانزياح نحو رياح العبث.

مواجهة الموت كما واجهه الحسين بن علي، يعرف أن رياح الموت قادمة فلا يغلق النوافذ،

> ”أراد الأسدي أن يقول تذكروا هاملت الذي فينا، هاملت الذي قدم نفسه قربانا لكي يفضح الجريمة التي تمت، وتتم بيننا“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتبقى الأبواب مشرعة، أي عبث، وأي انتحار بل وأي واقع نرتطم به ونسقط إلى هاوية النص؟

هوراثيو: عليك أن تحزم حقيبتك وترحل فورا. لست مطمئنا إلى هذا الحي.

هاملت: لن أزحزح جسدي من هذه الغرفة. أريد أن أكمل ما أنا بصدده.

هوراثيو: وهل ما أنت بصدده أغلى من حياتك!

هاملت: أنا في لحظة انعدام كلي للرؤيا لا وزن للعالم، العالم يبدو خفيفا، استطيع أن أضعه على راحة يدي ثم أسقطه في الغيب، ما زلت أخط على الورق مرثيات لشهوات مبكرة ماتت كلها.

بعدها يقتل هاملت كما قتل الحسين.

فكاتبنا استطاع أن يستفيد في رؤيته الجديدة لهاملت بأن يطيح بهاملت شكسبير ليكون هاملت آخر هو كبش الفداء، الضحية لواقع عربي مرير يوصل مثقفيه إما إلى الموت وإما إلى الجنون.

هاملت وتقاسيم

حين نتحدث عن هاملت يحضر ايفان المثقف فيتراءى أمامنا «تقاسيم على العنبر» كنص ومشهدية.

نسأل عن وجه التشابه والاختلاف بينهما؟

الاختلاف في المواجهة «نكون أو لا نكون» في العشق. فكلاهما في اعتلاله ونسيانه لكل ما هو جدي أراد أن يعوض الخسارة الفادحة من خلال تمجيد الكتابة والقراءة. كذلك يجمع بين إيفان وهاملت الإحساس المشترك بالسخط والطغيان في مناخ تراجيدي.

ولكن يستسلم هاملت لعبثيته وصمته الذي يقوده إلى الموت، بينما يقتحم إيفان الاسئلة في مكان ملغوم بالقهر والقمع والتسلط، ويقوده هذا إلى سجن مشفى الأمراض النفسية في الوقت الذي يشعر فيه هاملت أن الدانمارك كلها أصبحت سجنا حدودها مقصلة الطاغية.

إيفان وإحساسه بالتعفن إحساس الحشرة، لذلك يريد قطع الطريق على نظام التكييف والتكيفية مع الدكتور اندريه، في حين يمضي هاملت نحو قبره منسلخا عن فعل المواجهة واضعا يديه على أذنيه لا يريد أن يسمع أو يرى أو يقول، زاهدا عن كل ما يحيط به، وهذا النموذج من المثقفين أصبح شائعا أمام الإحساس باليأس واللا جدوى من ردود الفعل، هو انتحار آخر.

«أندريه: الإنسان العادي ينتظر الأمور الطيبة أو السيئة من الخارج، أما الإنسان المفكر فينتظرها من داخل نفسه.

إيفان: اذهب وبشر بهذه الفلسفة في اليونان حيث الجو دافئ تفوح منه رائحة التاريخ، أما هنا فهي لا تلائم الجو.

أندريه: الألم يا سيد إيفان ليس سوى تصور حي عن الألم، والشخص المفكر والحصيف ببساطة هو الذي يحتقر المعاناة وسيكون راضيا عن كل شيء ولن يندهش من أي شيء.

إيفان: فأنا إذا أبله لأني أعاني وغير راض وتدهشني الخسة البشرية، لكي تحتقر المعاناة وتكون راضيا على الدوام ولا يدهشك شيء ينبغي أن تتردى إلى أوضع المستويات، أو أن تحصن نفسك بالألم إلى درجة أن تفقد أي إحساس به. إن احتقار الألم يعني احتقار الحياة».

ومن (انسوا هاملت) نأخذ الحوار بين هوراثيو وهاملت.

«هوراثيو: رأيته أقسم بأني رأيته

-هاملت: ماذا رأيت؟!!

هوراثيو: الملك الجديد

هاملت: لا تفسد علي سكوني؟ بخزعبلاتك

هوراثيو: لم أر في حياتي أكثر هولاً من ذلك! كلوديوس وقد تحول إلى جاموس بري يشق البحر قادما إلينا والسيف بيده.

هاملت: سأعود إلى القصر! حانت ساعة نومي

هوراثيو: تتصرف كما لو أن كلوديوس لم يقتل أباك

هاملت: قتل أبي أو لم يقتله فالأمر سيان عندي!

هوراثيو: إنك تثير غضبي!

هاملت: لم أعد أكترث بشيء هكذا دربت جسدي وعقلي!

إذا الموقف نفسه، الغرق في حالة من اليأس والإحساس بالشلل التام أمام الواقع انعكس على علاقة الحب من أوفيليا. وبالتالي حدث تغير جواني داخل تلك الفراشة الحالمة.

أما الحب في «انسوا هاملت» فهو حب محبط. بل حب يموت أمام إحساس أوفيليا بهزيمة هاملت أمام الوضعية الجديدة، فهي ترفض هاملت الخانع المستلب من الفعل الرجولي.

هاملت وأوفيليا والإحساس بالقهر في سجن كبير اسمه الدانمارك، ايفان وميخايلوفا، ايفان داخل سجن العنبر (المصح النفسي) يبقى متمسكا بالحلم، بالأمل. الحب المسجون داخل نص إيفان ميخايلوفا (مشفى الأمراض النفسية وما يحيط به من واقع مريض) هاملت واوفيليا والدانمارك المحكومة بشفرة المقصلة، التغييرات الصميمية عند أوفيليا فلم تعد تلك الفراشة الرومانسية بل طرأ عليها تحولات عميقة وقد تبدى ذلك من خلال موقفها من هاملت، من الملك كلوديوس وأبيها بولونيوس وأخيها لايرتس والملكة أيضا.

«أوفيليا: ذبحت ابنك بيديك

بولونيوس: ابني رجل ليس سويا ويجب أن ينال عقابه!

أوفيليا: لست أبي ولا أريد أن أراك.

بولونيوس: أغلقي فمك.

أوفيليا: في فمي دم!

بولونيوس: كوني عاقلة وافهمي كيف تكسبين ود الأمير هاملت!

أوفيليا: لم يعد هاملت ذلك الذي أعرفه!

بولونيوس: كنت تعاركين العالم كله من أجل هاملت! لماذا تتخلين عنه الآن؟

أوفيليا: هو الذي تخلى عن نفسه، لم تعد نفسي تريده».

هاملت ما زال يحبها لم يعد إليها الرسائل ولم يلغ الزواج لكنه أصبح إنسانا آخر يقول: «أحبك ولو تعثر العالم وزحف على ركبتيه».

أوفيليا: ابحث عن سبب موت أبيك! عن قاتل أبيك ذلك ما يعيد رجولتك إلى صباها الأول.

هاملت: مات، سنموت، سيموت! درب طويل من الموتى هذه هي قصيدة العدم لا خوف! نموت بسكين في الظهر أو بقبلة على الشفتين أو بنومة طويلة، نفتح الباب على طمأنينة محببة إلى النفس، الموت نوم، النوم نوم في الموت لا فرق. أحبك! حضري جسدي، اسقي زرعك بمائي!

أوفيليا: معتوه أنت معتوه يالخسارة الدانمارك.

وكأنها تقول يالخسارة الرجال، هنا يتحول الحب عند أوفيليا إلى موقف يأخذ الحالة الأعم «الوطن - الحرية - التضحية - الرجولة» ويبتعد عن الحب الأناني الحسي الذاتي، وبالتالي تختلف نظراتها كامرأة إلى هاملت الذي كان أميرا وأضحى خروفا وبالتالي كائنا موجودا أمام مقصلة تحصد الرؤوس والقلوب.

لكي يشعر بالحب لا بد من مناخ فيه من الحرية الهواء الكثير لذلك يلجأ هاملت إلى حالته العبثية وتتحول أوفيليا إلى عصفورة النار.

أما الحب عند إيفان فهو الحب المسجون داخل العنبر من جهة، وداخل سجن المجتمع من جهة أخرى.

وميغا يلوفا تلك الممثلة العاشقة التي استطاعت أن تدخل السعادة إلى قلوب محبيها أثناء تجسيدها الأدوار الهامة على منصة المسرح، وإيفان عاشق ميخايلوفا، عاشق الفن والمسرح. إنسانيته ليست أحادية فبالإضافة إلى موقفه من السياسة والمجتمع ودفعه الضريبة غالية تبقى له حساسية معرفية مختلفة تجاه الفن عموما باعتباره لحظة الألق، الحلم، الجمال، الحرية.

هذا الموقف الطهراني في رؤيته يجعل حبه يتجاوز الآني نحو المطلق، المطلق الطالع من الحياة والمحلق باتجاه حرية أكيدة. ويجعله يدق ناقوس الخطر. إنه الفن إنه الاغتسال والتطهر فابتعاد ميخايلوفا عن الفن كان بسبب ادراكها أن الحياة تتحول يوما بعد يوم نحو طغيان الغث العابر المجهول، لذلك هجرت المسرح لأنها تتوق إلى معانقة الإنسان بوهجه، بألمه، بعشقه، بهزائمه، ولا ترضى بالنصوص الميتة ولا بالاخراج الميكانيكي. ومن هنا يأتي تمسك إيفان بميخايلوفا تمسكا بالقلعة الأقوى «الفن - المسرح» لذلك كانت دعوته لها بالعودة إلى المسرح شهقة روح، نافذة حلم وأمل، وأرضا من الاشتعال للطغاة وصغائرهم، للطغاة وتهميشهم للحياة.

إذاً أخذ حب إيفان بعدا أعم. بعد الحياة بفنها وعشقها وقداستها، وتلك الشخصية ميخايلوفا اقحمها الكاتب في تقاسيم على العنبر لغرض سام.

يقول: «أردنا أن ندافع عن حرية المسرح المفتقدة مع ممثلين نفتقد توقدهم وذودهم عن المثل المسرحية، لهذا كانت ميخايلوفا، وبهذا المعنى دق إيفان ناقوس الجمر الآيل إلى الهمود في روح ممثلة المسرح».

إذا على إيفان ان يوقظ ضوء المسرح، ولذة التمثيل في روح مطفأة أراد أن يوقظها من خلال أعمالها التي تألقت بها على المسرح، كي يسحبها من غيبوبتها، ويعيدها إلى لحظات الحضور، ويوقظ لحظات حميمية على مصاطب العشق والمسرح.

«إيفان: أتذكرين دوي التصفيق في سكان الكهف، لقد صفقت حتى توردت يداي على جمال أدائك في دور الملكة، أتذكرين باقات الورد التي كنا ننثرها على جسدك، وبعدما استمتعت بسكان الكهف خرجت إلى الشارع مخمورا بصوتك. اسمعي، التصفيق ما زال يرن حتى هذه اللحظة، ها هي الملكة تطل من كهف النسيان، سكان الكهف، انظري انظري». بعد هذا تشع عيون ميخايلوفا، وينتصر إيفان بتحريكه ما خمد في روح الممثلة ميخايلوفا.

ونسأل: أي حب يتوق إليه الأسدي، أيتوق إلى معانقة المرأة الحرية - الفن - المعنى! هل هو إيفان، أم هاملت، أم كلاهما؟!!

العلاقة الموقف / العلاقة الحرية / العلاقة الفن / التوق إلى معانقة الجمال المخلص... المطهر المتجلي - المبدع؟

يقول جواد الأسدي: «إيفان هو سفير غربتنا وعذابنا، هو نموذجنا الذي هو نحن جميعنا، كلنا إيفان من حيث الاضطهاد السياسي، الحمد لله كنا وما زلنا نذوق حلاوة النفي - مدمنين على سياط الدولة».

حفارات القبور

قبل الحديث عن هاتين الشخصيتين المهمتين في «انسوا هاملت» لا بد من العودة إلى كتاب الأسدي «الموت نصا» واستحضار المناخ التراجيدي لنصوصه، بل صورة المنافي التي وضع فيها «غربة داخل غربة» مناف داخل منفى، وهو الطفل الذي يتوق إلى الصفاء والذي يعلم أن الجنرال «في غفلة الحفلة يستل خنجره ثم بطعنة لا رجعة منها يمزق خاصرة الليل ويسفك دمه».

وفي وحشته الواسعة يسأل عن ندابات المقابر، عن الأخت الحنونة، الأمهات، فلا يجد حول نعش الليل أحدا، يقول: هكذا يظل الليل مرميا على رصيف النهار وما من أحد يرفع نعشه.

يكتب جواد نصه على أرصفة الغربة حاملا نهج البلاغة بين يديه، وعاشوراء ترفع نصه إلى مراتب التوجه السرمدية، يكتب النص منطلقا من تاريخ مليء بالفواجع، يعز عليه أن تكون الجثة وحيدة «لا نساء يدبكن حول جثته، لا ماء يروي ترابه، لا مشيعيون نجفيون، ولا كفن عراقي».

ثم يطلق على البلاد بكاملها «البلاد التابوت» أمام هذا التابوت لا بد من حضور حفاري القبور لكن يظهر في نص «انسوا هاملت» حفارو القبور على شكل حفارات.

ونسأل لماذا اختار الأسدي في نصه حفارات وليس حفاري قبور، على الرغم من أن الخطاب بينهما «حفارتا القبور» خطاب بلغة ذكورية / فماذا قصد من ذلك؟!!

حفارتا القبور حالة من التغريب، حالة من العبث، وحوارية الوجود والعدم، الحياة والموت.

يأخذ الحوار بعدا سرمديا. تدخل الحفارتان في لعبة التغيرات ومآلات الأمور، ومن ثم العبث، حفارتا القبور إسقاط على واقع يقتل فيه الرجل، «ينفى» «يبعد»، وتبقى المرأة أمام عراء الفجيعة حتى نفرغ من أنوثتها، أي يصبحن نساء بلا أنوثة أسيرات قمع وسلطة وقبر يفتح فمه لتلقف الجثث واجترارها.

لقد أعلن في «الموت نصا» أن البلاد تابوت ولا نساء يندبن، لذلك يستحضر في نصه المسرحي حفارتي القبور.

يرسم خطوطه المسرحية على أطراف المنافي، بعدها يبدأ الحوار، وتبدأ لعبة العبث من الحياة والموت، الموت داخل الموت، مصير الإنسان ومآلاته بخطاب ذكوري كأنه أراد أن يضعنا مباشرة في عبثيته الفاجعة.

حفار قبور «١»: انظر إلى هذه الجمجمة إنها لأشهر عازف كمان في الدانمارك.

حفار قبور «٢»: أين كفاه اللتان كان يعزف بهما.

حفار قبور «١»: أكلتهما دودة.

حفار قبور «٢»: احفر - أوصاني كلوديوس أن ندفن الميت بسرعة البرق.

حفار قبور «١»: أيكافئنا كلوديوس بمبلغ ممتاز.

حفار قبور «٢»: صل يا وغد صل عندما ندفن الملك

«انسوا هاملت» عنوان لافت له دلالاته العميقة وإسقاطاته المتعددة يحاول الأسدي من خلاله أن يبدد الأوهام التي تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلو النص المسرحي من معنى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجديد. عليك ألا تفكر بالنقود مطلقا. تحضر هنا مسرحية «الخادمات» لجان جينه، عند الأسدي حفارتا قبور، وعند «جينه» خادمتان شقيقتان. وكلاهما أسيرتان. عند جان «جينه» «للسيدة» وعند الأسدي «للسلطة». وهما في موضع مسحوق إلى أبعد الحدود فالخادمتان مجرد نتاج صناعي لمجتمع طبقي، وعند الأسدي نتاج سلطات قمع وحروب وحصار.

فالخادمتان الشقيقتان تمثلان كما يرى سارتر: «الصفر الغامض للخيال المطلق ولجينه نفسه» كذلك حفارتا القبور فهما العبودية المطلقة أمام وجود ينزاح بنا نحو عدم مرعب. واللعبتان تحدثان ضمن طقس خاص، لعبة الخادمتين تجاه سيدتهما، ولعبة حفارتي القبور أمام الموت، تلك اللعبة تحدث ضمن طقوس خاصة الحوار - العبث، دوامة من الزيف تكشفها الخادمتان في خلال دخولهما في اللعبة، كذلك حفارتا القبور حوارهما، أصواتهما تصل إلى تراجيدية مصير الإنسان عبر طقوس القتل قدّاس أسود مما تقدمه الخادمتان كل مساء «جريمة قتل السيدة» وما تدفنه حفارتا القبور هي «جرائم السيد». إذا نحن أمام فعل القتل ولعبة العبث، وهو لعب جواني من أجل ضرب السلطة، ندب الموتى، والدخول في العبثية الفجائعية.

حفار قبور «١»: يقينا أن كلوديوس سيأكل كل من حوله، إنه محنك في التهام الآخر.

حفار قبور «٢»: يحكى أن سجن القلعة مزدحم بمعارضيه. حفار قبور «١»: سنكون أغنياء جدا ما دامت المقصلة تضرب بعنف.

حفار قبور «٢»: لايرتس المسكين.

حفار قبور «١»: ما الذي يذكرك بلايرتس الآن.

حفار قبور «٢»: إنه يذوي مثل نخلة سقط سعفها وثمرها.

حفار قبور «١»: لن يفلت هذه المرة.

حفار قبور «٢»: زلّ أمام كلوديوس يوم التشييع، وها هو يجني ثمر ذلك نهاية أصبحت محتومة.

حفار قبور «١»: اشرب نخب لايرتس.

حفارة قبور «٢»: اشرب نخب لايرتس.

هذا الوعي العالي والتوصيف الواقعي لكلوديوس ولايرتس، وما ستؤول إليه الأمور لا ينتهي بالبكاء بل بالضحك التهكمي وشرب الخمر، أي الدخول في دائرة العبث. العبث من السلطة، العبث من المثقف المعارض، العبث من الموت ذاته تلك اللعبة أمام الموت ونبش الأرض توصلهم إلى الغناء في لحظات التكفين ومن ثم طرح الأسئلة حول السادة الذين يتحولون إلى رموز كاذبة.

كل هذا مصوغ في هذا النص المسرحي بشكل عبثي فجائعي. لعبة الموت والدخول فيها الرهان اللامعقول أمام فجائعية الحدث.

حفار قبور «١»: أسألك سؤالا صعبا. إذا أجبتني كما أريد سادعوك إلى وليمة أرنب دانماركي.

حفار قبور «٢»: إسأل.

حفار قبور «١»: لم يبن جسرا. لم يكتب دستورا. لم يشيّد سفينة، لم يشعل أنوارا. ويقولون عنه سيد البنائين! ماذا بنى سيد البنائين في الدانمارك!

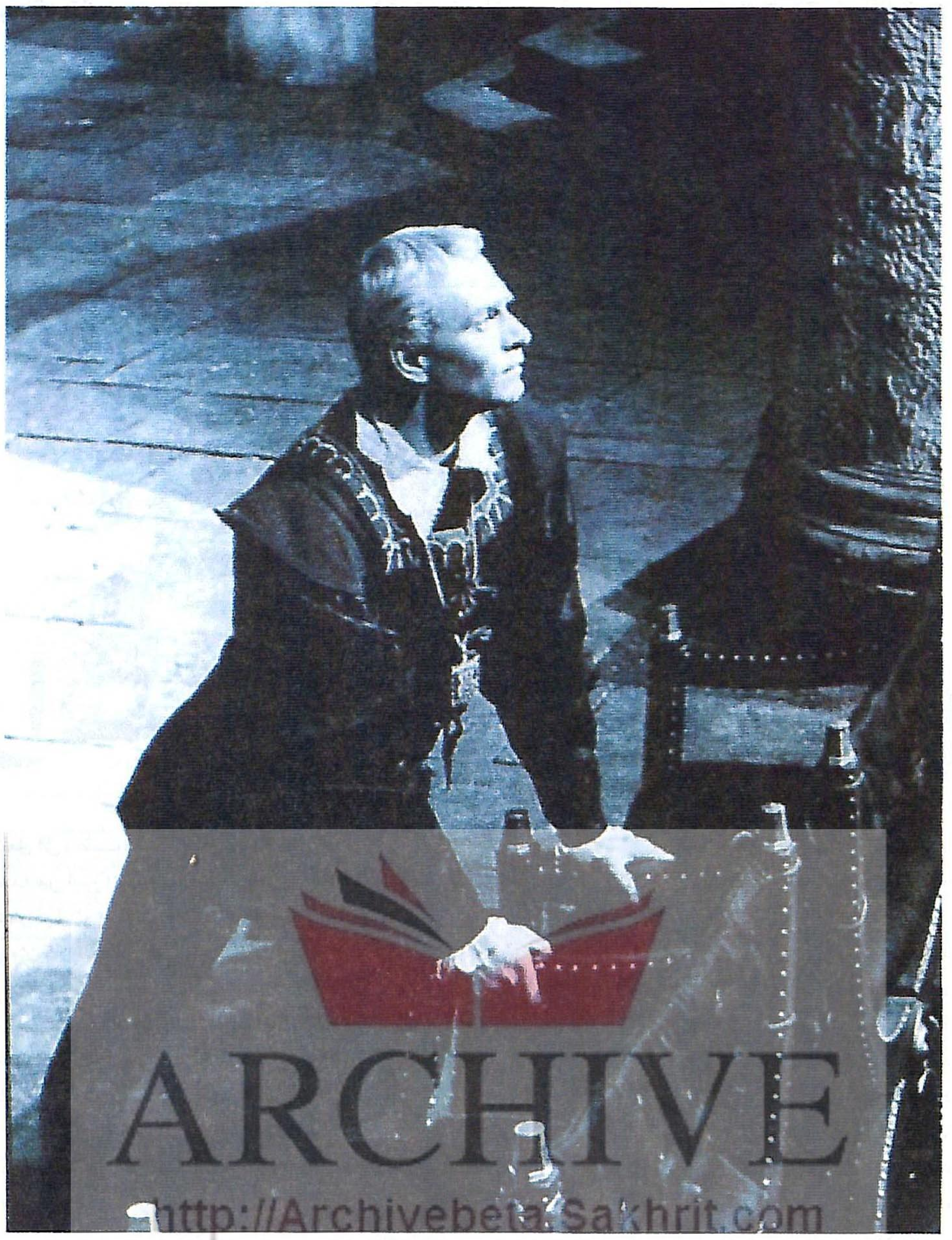
حفار قبور «٢»: المقصلة! ها. ها. ها.

حفار قبور «١»: ربحت الأرنب؟

وفي المشهد الأخير في «انسوا هاملت» نرى حفاري القبور يحفران في الجحيم فيعثران على كتاب الأمير الدانماركي هاملت.

ينتهي العمل بتلك الحوارية التي تختزل المشهد لترفع ما كتب الى السموات العليا.

حفار قبور «٢»: إقرأ لي مقطعا من مقاطعه.


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سير لورانس اوليفيه في فيلم هاملت

حفار قبور «١»: اسمع «يضحك».

حفار قبور «٢»: اقرأ يا جاهل.

حفار قبور «١»: اسمع، اسمع «يزداد ضحكا».

حفار قبور «٢»: أنا الذي السماء تحثني والجحيم أيضا على الثأر، أفض ما بقلبي كالمومسات الفاظا! وأروح أشتم كالبغي.

حفار قبور «١»: لقد مات هاملت ميتة شنيعة.

حفار قبور: مشكلته كانت في لسانه يظل يتفلسف، انظر هذا هو لسانه.

حفار قبور «١»: ضع لسانه بين طيات كتابه واقذفه إلى السماء.

تلك اللعبة الحوارية للإنسان ومصيره، الحياة لا معقولة، الموت لا معقول، الوقوف أمام الموت قد يجعل كل الحياة التي سبقته عبثا وسخفا، يقول يونسكو «إن الواقع كابوس مؤلم لا يطاق، انظروا من حولكم ماذا تجدون؟ حروبا ودمارات واضطهادات والموت لنا بالمرصاد، لقد خلقنا لكي نكون خالدين ومع ذلك نموت، الأمر مخيف ولا يمكن أن يحمل محمل الجد».

المرأة والإطاحة بالعدالة

الخرق أم التوق لمعانقة الرغبات أم كما يسمونها الخيانة أدت إلى وصول الأمور إلى نهاياتها؟!

مع هذه اللعبة تبدأ الإطاحة بالعدالة بمقتل الملك العادل. والدخول في جحيم الاعتقالات والانتهاكات وتقويض البلاد بالمقصلة، وبالتالي الوقوع في الحيرة والصراع والخوف والتردد بين ماكان وما آلت إليه الأمور. فهل يحمل الأسدي المرأة خراب الممالك وسقوط المقدسات بفعلها هذا!.

من خلال رصده لشخصية «غزترود» في عمله «انسوا هاملت» نرى «غزترود» شخصية غير راضية عن نفسها، قلقة، مغرر بها من قبل الرجل، مخدوعة، وبالتالي حين تراهن على ابنها هاملت لإعادة الأمور إلى ما كانت عليه نجد أن هاملت كفر بكل القيم ولا يريد سوى شيء واحد: وهو أن يقضي عليها.

غزترود: كم أنا نادمة!

الملك: نادمة؟

غزترود: نعم لأنني ساعدتك على خطف التاج.

الملك: بمساعدتك أوبدونها كنت سأخطف التاج.

غزترود: يذبحني إحساس بالذنب!.

وحين تخاطب ابنها لتعيد ماكان تجد أن العالم أصبح متجها نحو العدم.

غزترود: أنت ساقط، صرت ولدا ساقطا. لم أكن أمك ولن أكون!

هاملت: ما تقولينه هو عين العقل! فعلا أنا ساقط لأنني تأخرت في ذبحك!»

ومن خلال علاقة «غزترود» بكلوديوس يقدم الكاتب بداية مرحلة جديدة من تاريخ البلاد. مرحلة دموية، مرحلة اللاعدالة، وكأن كل القيم هوت إلى الهاوية، رغم أنه أشار إلى أن كلوديوس سيحصل على التاج سواء ساعدته غزترود أو لم تساعده. تلك العلاقة التي توجت بمقتل الملك العادل أدت إلى التغيير الجذري عند هاملت وانزياحه نحو مصاطب العبث.

هذا الموقف من المرأة نجده أيضا عند البروفسور في «تقاسيم على العنبر» حيث يتجلى ذلك بصور وتداعيات أخرى إلى أن تشمل الخيانة كل شيء وتصبح لباسا يرتدى بين الجميع. أي تصبح العلاقة خبزا يتناوله البرفسور بإرادته بعد أن فقد الثقة بكل شيء، بالطبيعة وبالإنسان وبالقديسين، إلى أن أصبح كل شيء في نظره خائنا.

فقد تناول الأسدي المرأة بحالات مختلفة بين الموقف الجاد المتمثل للثقافة والمعارض لسياسة السلطات، والمرأة الرغبات، والرجل المحكوم في المحصلة النهائية بقيم مجتمع وتابوهات لا يستطيع الخروج من دائرتها.

ولو تأملنا كل ذلك لوجدنا أن شخصية المرأة في «انسوا هاملت» وفي «تقاسيم على العنبر» ترسم بحسابات يقتضيها الفعل المسرحي وصراعات الشخصية فـ«غزترود» بالنسبة لهاملت هي الاداة وهي الوسيلة وهي السقوط الكلي لرمز الأم، ورمز الملكة، ورمز العدالة، اما بالنسبة لعمه كلوديوس فهي مجرد وسيلة يصل الملك بواسطتها أو بدونها، إن سقوط العدالة بسقوط الملك والد هاملت يعني سقوط العلاقات جميعا القداسة الزوجية، وأخوة الدم، والملك الرمز، إن الفداحة هنا في غاية فعلها وما شعور الندم الذي أعلنته غزترود لابنها هاملت إلا أحد تبديات شخصية المرأة في قلقها وصراعها الدفين. وبهذا المعنى نجد أن الأسدي لا يحملها الفعل كله وإنما يحملها طرفا من المسؤولية بوصفها إحدى مطامع الملك القاتل الذي وصل الحكم بجرائم مركبة تؤكد أن الملك هو الملك، ولعبة الملك وزوالها لا تقوم إلا على جثث الخصوم ولو كانوا في البيت نفسه، بل يصعد الأخ على جسد أخيه ويمتهن كرامته بأخذ زوجته، وقتل ابنه، أي بتعبيرنا المعاصر باستئصال شأفته.

أخيراً «انسوا هاملت»

عنوان لافت «وله دلالاته العميقة، واسقاطاته المتعددة. فهل يحاول الأسدي في نصوصه المسرحية أن يبدد الأوهام التي تثير خيبة أمل مريرة عند اكتشاف خلوها من معنى. إن هنالك ضغوطا ضخمة في عالمنا تسعى إلى أن تعوض فقد الإنسان لطمأنينته بجذبه إلى متع مادية غوغائية، وتفسيرات كاذبة للواقع، وإذا كانت الحياة مهددة بأن تنزلق إلى سوقية رخيصة وآلية صماء، فإن الحاجة إلى مواجهة الإنسان بحقيقة وضعه أصبحت أعظم من أي وقت مضى، لأن كرامة الإنسان إنما تتمثل في مقدرته على مواجهة الحقيقة بكل قسوتها وعبثيتها وارتضائها بحرية لا خوف ولا مداراة معها. وهذا ما يهدف إليه الكاتب عبر كتاباته المنبثقة من جحيم الواقع والمصوغة بلغة مسرحية فيها من الشعر والتألق الشيء الكثير.

لقد ظلت أسئلة هاملت الشكسبيري معلقة، وتتجدد مع الزمن وكأنها اسئلتنا الآن حول ما جرى ويجري، فهي ليست اسئلة أمير الدانمارك المتعلقة بمأساته الشخصية ومأساة مملكة محددة بحدود جغرافية وزمانية معينة، وكأن الأسدي أراد من خلال عمله «انسوا هاملت» ان يقول تذكروا هاملت الذي فينا، أو هل نسيتم هاملت الذي قدم نفسه قربانا لكي يفضح الجريمة التي تمت فحفر اسمه اميرا ومثقفا، وطالبا من طلاب العدل، ليس الشخصي، وإنما العدل العام، فلا كرامة لمثقف في بلاد مهانة، ولا عدالة في مملكة يقوم الحكم فيها على الجثث وإبادة الأسئلة، وسيأتي في كل حين فنان قلق وصاحب رؤيا بعيدة ليعيد الأسئلة الفلسفية الوجودية ثانية؛ كما فعل الفنان جواد الأسدي بخصوصية تجربته وبنفاذ نظرته إلى ما حدث ويحدث الآن في بلاد وصلت إلى حافة الهاوية.

فهل نستطيع أن ننسى هاملت؟!

في الدراما التقليدية والكوميديا الكلاسيكية تنمو الشخصية المحورية في أي رواية نموا إيجابيا مطردا، يتطور خطها البياني تصاعديا منذ البداية وصولا إلى النهاية السعيدة، على عكس الخط البياني للشخصية المحورية في التراجيديا، فإنه ينحدر من أعلى إلى أسفل وصولا إلى النهاية المأساوية.

هذا ما يدرسه الأكاديميون في المعاهد الفنية ويطبقه المبدعون في مسرحياتهم وأفلامهم، إلا أن الأمر جاء مختلفا مع الفنان العبقري عزيز عيد أحد أبرز العلامات الفارقة في تاريخ المسرح المصري والعربي، فالمتتبع لمسيرة حياته يلمس بوضوح هذا الشبه الكبير بينه وبين أبطال المآسي الإغريقية القديمة، التي كانت شخصياتها تصارع قدرها المحتوم طوال الوقت حتى ينتصر عليها في النهاية فيصرعها وتكون الفاجعة.

محمد كريم - مصر

حياته أشبه بمأساة إغريقية

عزيز عيد رائد المسرح المصري

شهدت قرية «بكفيا» الواقعة في المتن الشمالي اللبناني مولد عزيز جرجس عيد عام ١٨٨٣، تلقى دراسته الابتدائية في مدرسة الحكمة في بيروت حيث درس جورج أبيض، من دون أن تجمع بينهما أي صداقة في ذلك الحين.

هاجرت أسرته إلى مصر وهو ما زال حديث السن، فتابع دراسته في مدرسة الفرير في طنطا. ويشاء القدر أن يبدأ عزيز عيد كفاحه في الحياة في سن مبكرة، فقد توفي والده فاضطر إلى الانقطاع عن الدراسة والانتقال مع أخيه إلى القاهرة بحثا عن عمل يؤمن للعائلة لقمة العيش، ويمكنهما معا من تسديد ما خلفه والدهما من ديون.

يقول عنه نبيل كرامة: «كان أكثر الممثلين كفاءة وأعمقهم ثقافة وأوسعهم إطلاعا وأقواهم مقدرة وأعلاهم كعبا في فنه، وفي الوقت ذاته كان أنقصهم حظا وأقلهم نصيبا ماديا. حباه الفن بأسراره واختصه الله بمواهب طبيعية فذة، فكان ممثلا نابها ومخرجا فنيا لا يشق له غبار ومديرا مسرحيا درب فريقا من أبطال وبطلات المسرح، وجدد في كل ناحية من نواحي الحياة».

وعرفه قاموس المسرح بأنه «علامة بارزة في تاريخ المسرح المصري، كان موهوبا ورجل مسرح من الطراز الأول. فهو أول من اهتم بالإخراج المسرحي كفن مستقل له قواعده وأصوله في وقت كان الإخراج يتم بطريقة ارتجالية».

وفي مقال هاجم فيه ما قدمه المسرح المصري في مطلع القرن العشرين، وخلال تحليله لنجاح فرقة رمسيس في بداياتها يقول المخرج والشاعر نجيب سرور «فلقد انبهر الجمهور بالتقدم الفني النسبي الذي جاءت به فرقة رمسيس، وهي بحق أول فرقة في تاريخ المسرح المصري تتوفر لها الإمكانات المادية والعناصر الفنية الكافية. فقد كان يمولها ويديرها صاحبها (الوارث) يوسف (بك) وهبي، وكان مديرها الفني عزيز عيد أعظم مخرج مصري في ذلك الحين».

وفي المقال نفسه، يحدد نجيب سرور معالم وعناصر الإخراج في الفرقة، الذي كان يتولاه عزيز عيد فيقول أن التمثيل زاد ميلا إلى الطبيعة والمعايشة، وحاول الإخراج أن يلتزم منطق الزمان والمكان، وأن يتقيد بروح النص في الأداء والحركة والديكور والمؤثرات والإضاءة، ولم تعد الإضاءة مجرد إنارة للمسرح بل كادت تصبح جزءا من الحدث الدرامي. هذا إلى الإعداد والتدريب المتصلين اللذين قام بعبئهما الرائد العظيم عزيز عيد.

والواقع أن عزيز عيد بما كان يملك من موهبة عبقرية وثقافة عميقة ومثابرة على العمل قل نظيرها، لا يمكن إلا أن يكون واحدا من أبرز الشخصيات في الحياة المسرحية العربية في مطلع القرن العشرين، وإن كان البعض يصفه على أنه الأبرز في حقل الإخراج المسرحي.

كان عزيز عيد مسكونا بالقلق، قلق الفنان الحقيقي الحريص على فنه وعلى تنمية قدراته من أجل الإرتقاء بالفن المسرحي القائم في ذلك العهد. كانت حياته الفنية لا تعرف الاستقرار، فهي مجموعة من النجاحات والنكسات، وكان يتأرجح في دربه بين الصعود والانحدار، متنقلا من فرقة إلى أخرى مختلفا مع مدرائها لأسباب فنية بحتة، ولم يكن ذلك لضعف في فنه أو اهتزاز في شخصيته، كما أراد أن يصوره البعض، تجنيا أو حسدا، إنما مرد ذلك عائد إلى عناده في تقديم فن متطور راق، وإلى وقوفه في وجه تقاليد مسرحية بالية ومفاهيم خاطئة. وفي هذا يقول زكي طليمات: «ليس في تنقل عزيز عيد من جوقة إلى أخرى مع قدرته على المكوث في إحداها إلا مظهرا من مظاهر النفس المؤمنة بمعتقدها، التي يفزعها مرور الزمن قبل تحقيق حلمها».

والواقع أن هذا التنقل المستمر بين الفرق العاملة في مصر، وهذا السخط الدائم على مديري الفرق لم يكن لهما من سبب سوى طموح عزيز عيد للانتقال بالمسرح من الدائرة المفرغة التي كان يدور فيها، إلى رحاب الفن الراقي.

كان عزيز عيد، نتيجة اطلاعه على ما يجري في إيطاليا وفرنسا من تطور في اتجاهات المسرح، يدعو إلى المسرحيات الواقعية، على أن يتم ذلك عبر الفودفيلات الفرنسية كجسر انتقال، لكنه كان يصطدم باستمرار مع مدراء الفرق الذين يعمل معهم والذين كانوا ينظرون إلى الأمور نظرة مادية بحتة.

كان الجمهور قد اعتاد على المسرحيات الغنائية والتراجيديا الكلاسيكية، يضيف عليها مدراء الفرق فصلا مضحكا في آخرها أو بين فصولها تخفيفا للمآسي في خواتيمها. لكن عزيز عيد كان مصرا على أنه قد آن الأوان لتتخلص المسارح من تقديم الفصل المضحك، الذي بات إرثا ثقيلا على الفن المسرحي، وأن الجمهور يجب أن يتعود على الكوميديات الراقية كلون من ألوان المسرح وكفن قائم بذاته.

ولما كان عزيز عيد شغوفا بالفودفيل الفرنسي، خصوصا مسرحيات جورج فيدو التي برع في إخراجها نظرا لإتقانه الفرنسية ولإحساسه المرهف في فن الكوميديا، فقد كان يطرح هذا اللون من ألوان الكوميديا كبديل، لكن الجمهور كان قد اعتاد على الفصل المضحك وصار إلغاؤه يهدد أفضل الأعمال بالفشل. وقد تسبب هذا الموقف المعاند من قبل عزيز عيد بكثير من الخسائر لفرقته كما لسائر الفرق التي تسلم إدارتها.

مع الريحاني

تعرف عزيز عيد إلى نجيب الريحاني في بداية حياتهما العملية في بنك الزراعة في القاهرة سنة ١٩٠٦، فجمع بينهما حب التمثيل في صداقة متينة، وصارا يترددان معا على الفرق الأجنبية المسرحية العاملة في القاهرة، مما سهل عليهما العمل ككومبارس بدار الأوبرا، وأتاح لهما بالتالي مشاهدة أداء عمالقة التمثيل مثل: مونيه سيلي وكوكلان وسارة برنار وغيرهم.

في أواخر العام ١٩٠٧ كون عزيز عيد فرقته الخاصة، فانضم الريحاني إليها شبه مكره. ذلك أنه كان مثل كثير من أبناء جيله متأثرا بالرأي القائل بأن الدراما الجادة وحدها هي الجديرة بالمشاهدة بينما كان عزيز عيد شغوفا بالكوميديا أكثر منه بالميلودراما، متطلعا إلى ترقية الكوميديا المصرية المحلية. ولما كان الريحاني قليل الاهتمام بالكوميديا في ذلك الوقت، فلم يلبث أن انفصل عن الفرقة.

ويعود عزيز عيد في عام ١٩١٥ ويلتقي صديقه نجيب الريحاني، بعد أن تركا العمل بفرقة جورج أبيض، ويؤسسان «فرقة الكوميديا العربية»، وقد انضم إليهما بعض الممثلين الذين كانوا يعانون الافلاس ومنهم: أمين صدقي، وهو مؤلف مسرحي ومترجم مجيد للفرنسية، واستيفان روستي، وحسن فائق وعبداللطيف جمجوم.

استهلت الفرقة نشاطها على مسرح «برنتانيا» بمسرحية جورج فيدو «خللي بالك من اميلي» من ترجمة أمين صدقي، واسند عزيز عيد إلى الريحاني دور «برجيه» والد اميلي، لكن الريحاني تردد في قبوله، والسبب كما جاء في مذكراته: «لا شك أني كنت في ذلك الحين أهوى التمثيل من كل قلبي، ولكنه ميل منصب على نوع واحد من هذا الفن هو الدراما. أما الكوميدي فلم أكن أشعر نحوه بأي عاطفة. كما أنني كنت أحس أنني لم أخلق له، وإذا ما بدا لي أن أظهر في دور كوميدي فسيكون السقوط حليفي مع الطماطم التي سيلقيها علي الجمهور».

واعتذر نجيب الريحاني عن لعب هذا الدور الكوميدي، لكن عزيز عيد المتمرس بفن المسرح والخبير في اكتشاف المواهب، استطاع اقناعه بصلاحيته للعب الكوميديا. وعن لحظة دخوله المسرح في هذا الدور، وهو أول دور كوميدي يلعبه يقول الريحاني: «اقتحمت المسرح وتشجعت واديت الدور. ولشد ما كانت دهشتي حين سمعت أرجاء الصالة تضج بالضحك ويتجاوب التصفيق جوانبها. لم أكن أصدق أنني أنا الذي ينتزع هذا الضحك وذلك التصفيق من الجمهور، وأنه لا بد أن يكون غيري مصدرهما. فنظرت خلفي وإلى جانبي لعل ممثلا مختبئا يضحك الناس دوني، ولكنني لم أجد».

وهكذا وبفضل نظرة عزيز الفنية الثاقبة، انتقل نجيب الريحاني من التمثيل الدرامي إلى التمثيل الكوميدي، وربح المسرح العربي واحدا من أكبر نجومه الكوميديين، ومما لا شك فيه أن الريحاني قد استفاد خلال عمله مع عيد، الخبير بفن الكوميديا وأسرارها، حيث تلقى تدريباته الوحيدة في حياته. فقد تعلم فن الإخراج وتعرف إلى تكنيك الفارس والفودفيل الفرنسيين، اللون الذي غلب على مسرحياته فيما بعد.

وعلى الرغم من طرافة موضوع

> جمعه العمل مع نجيب الريحاني في بنك الزراعة عام ١٩٠٦، وانضم إلى فرقته في العام التالي، لكنه سرعان ما انفصل عنه، ثم عادا واجتمعا معا عام ١٩١٥ ليؤسسا فرقة الكوميدي العربية

مسرحية «خلي بالك من اميلي» وإخراجها المتقن، فإن النجاح لم يحالفها. فالجمهور في ذلك الوقت لم يكن مستعدا بعد لتقبل عرضا بلا موسيقى وأغان. «كما أن الجمهور كان يحس بالخجل من مواضيع فيدو الجريئة، حتى أن عنوان إحداها «يا ست ما تمشيش كدة عريانة» أثار حملة عنيفة في الصحف، إذ خشي البعض - بوحي العنوان - أن تظهر ممثلة عريانة على المسرح.

وعلى الرغم من فشل فرقة عزيز عيد، فإنها كانت علامة بارزة في تاريخ الكوميديا المصرية، إذ كان إخراج عيد مطابقا لأسلوب الإخراج الفرنسي. وكان يجري تدريباته بعناية تامة وفقا لمعايير حرفية. كذلك كان عيد يحرص على دراسة النص مرات عدة مع الممثلين، وإجراء تدريبات لمدة أسبوعين على الأقل بدلا من البروفات الست المعتادة في فرق ذلك العهد، والتي كانت تجري على عجل. وكانت ديكورات مسرحياته أيضا تنزع إلى التجديد.

في ما ترويه فاطمة رشدي من ذكريات عن عزيز عيد نكتشف مفتاحا من مفاتيح نجاحه، إنه هذا السعي الحثيث نحو تعميق ثقافته. فالرجل لم يكتف بما حقق من مكانة فنية بل كان دائم البحث عن ينابيع المعرفة، لم يكن يقصرها على نفسه بل كان يحب أن يعممها وأن يشاركه فيها أصدقاؤه والعاملون معه. وعلى الرغم من أحواله المادية الصعبة فقد كان يصطحب معه فاطمة رشدي إلى الأوبرا لمشاهدة الأعمال العظيمة التي كانت تعرض: توسكا، مدام بترفلاي، عايدة وغيرها. وكذلك عروض فرقة الكوميدي فرانسيز. وكان يشرح لها أسلوب كل مؤلف وفلسفته الخاصة من أمثال: ادمون روستون وفيكتور هيجو وجورج فيدو وغيرهم.

مع فاطمة رشدي

في قهوة راديو في شارع عماد الدين، المكان المفضل الذي يلتقي فيه الفنانون والأدباء والصحافيون، التقى عزيز عيد لأول مرة بفاطمة رشدي. طفلة فقيرة كانت تقدم بعض المونولوجات الخفيفة في تياترو البسفور في القاهرة، وتوجهت فاطمة إلى الأديب محمد تيمور بالقول: أريد أن اكتب روايات كالتي أشاهدها في الأفلام. فأحالها تيمورعلى سبيل المداعبة إلى عزيز عيد الذي كان يجلس بقربه فسألها:

- هل تعرفين القراءة.
- لا
- كيف تريدين إذن أن تكتبي مسرحيات وروايات؟

وتجيبه فاطمة بكل سذاجة: سهلة... أي إنسان يعرف القراءة والكتابة يمكنني أن أملي عليه ما أريد.

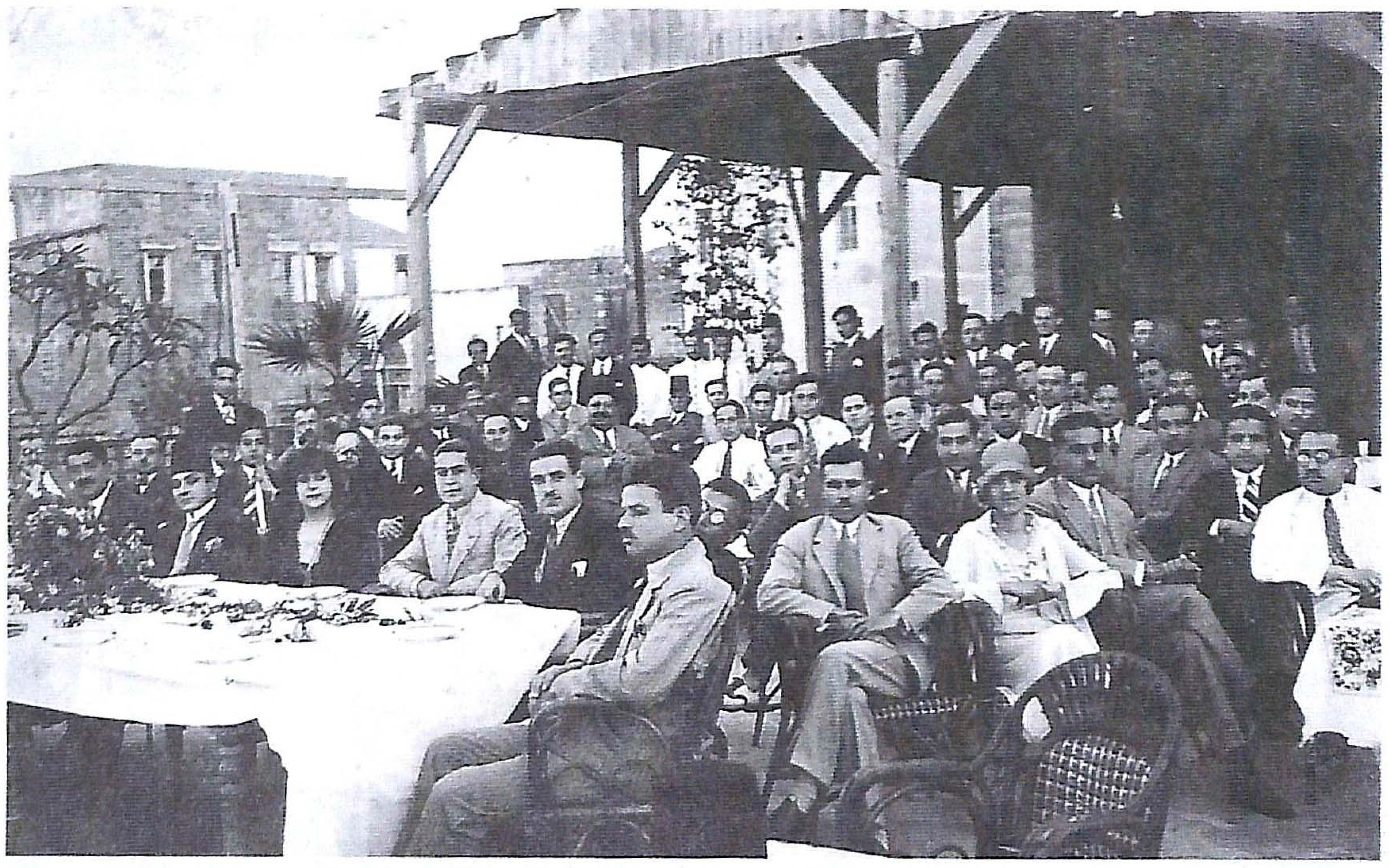
ويضحك الحاضرون ويضحك معهم عزيز عيد من كل قلبه ويقول لها: لا بد من أن تتعلمي القراءة والكتابة قبل أن تفكري بعمل أي شيء. وصمت قليلا ثم التفت إليها قائلا: اسمعي... سأسافر إلى إيطاليا وعندما أعود أريد أن أجدك قد أتقنت القراءة والكتابة. وتجيبه الفتاة الصغيرة فاطمة: والنبي يا أستاذ عزيز... أريد أن أصبح ممثلة عظيمة جدا.

وضحك عزيز عيد وقال لها: «بس كدة... سأجعل منك سارة برنار أخرى. فسألته بدهشة: ومن سارة برنار هذه؟ فقال: هذه أعظم ممثلة في أوروبا.

في الفترة التي سبقت تأسيس فرقة رميس، ألّف عزيز عيد فرقة من هواة المسرح من الفرنسيين المستوطنين في القاهرة وكذلك من بعض الهواة المصريين الذين كانوا يجيدون الفرنسية وأخرج لهم عدة مسرحيات، وكان يشاركهم التمثيل. وفي إحدى المرات شاهده الممثل الفرنسي العالمي «كوكلان» يلعب دورا من الأدوار التي يلعبها هو في باريس، فاعجب به إعجابا شديدا وقال له: يجب أن تحضر معي إلى باريس، فإنني اعتقد أن العباقرة يتبادلون الاحساس بالاعجاب ويشعرون بالرضا عندما يجدون عملا فنيا متقنا في أي مكان.

أما بالعربية فقد لعب أدوارا عدة كانت مثار إعجاب الجميع، وقد تفوق بدورين خالدين هما: السلطان عبدالحميد وجمال باشا. وقد بلغ اتقانه لدور جمال باشا حدا جعل أحد المشاهدين يطلق عليه النار ظنا منه أنه هو جمال باشا الحقيقي الذي شنق الوطنيين عام ١٩١٧.

ولقد أبدع عزيز عيد، باجماع معاصريه، في لعب الأدوار الكوميدية التي أداها ببراعة، لكنما أخذ عليه أنه كان يقحم نفسه أحيانا في أدوار الفتى الأول، التي لم تكن تتناسب مع قصر قامته وعدم وسامته، مما أدى إلى فشله فيها.


حفل تكريم عزيز عيد وفاطمة رشدي في بيروت ١٩٢٩

كان عزيز عيد أول من أدخل فن الإلقاء في المسرح المصري. فقد جعل للإلقاء المسرحي قواعد وأصولا، وكان يقول دائما أن المسرح هو الحياة وأن الإلقاء المسرحي يجب ألا يخرج عن طبيعة الحديث في الحياة، وأن كل جملة يجب أن تبدأ ببدء المعنى وتنتهي بانتهائه، وكان يردد دائما أن اللغة العربية أغنى لغات العالم في ذخيرة الكلمات المعبرة.

وتؤكد فاطمة رشدي ذلك من خلال روايتها للقصة التالية: «دعانا المرحوم أحمد شوقي في منزله إلى الغداء، وكنا نستعد في ذلك الوقت لتقديم مسرحية (مجنون ليلى) وعرض علينا أن نقوم بعمل بروفة للرواية قبل الغداء. وكان مدعوا معنا إلى الغداء الأستاذ توفيق دياب وهو أول مصري درس فن الإلقاء والخطابة دراسة علمية. وأثناء قيامنا بالبروفة، كنا نتلقى من عزيز ملاحظاته على دور كل منا، سواء في طريقة الإلقاء أو العوامل النفسية التي يجب أن تصاحب الإلقاء. وبعدانتهاء الفصل الأول، وقف توفيق دياب وقال بأعلى صوته لأحمد شوقي: لم أكن أتصور أن في مصر أستاذا يفوقني في فن الإلقاء، وأنا أشكر لك دعوتك التي أتاحت لي الفرصة لمعرفته. ثم صافح عزيز عيد وقال له: لقد دعاني الباشا لأصحح الأخطاء التي قد أجدها في الإلقاء، ولكنك أعجزتني عن إيجاد أي هفوة، بل علمتني كيف يلقى الشعر وكأنه نثر.

تنقل عزيز عيد في فرق عديدة، مخرجا وممثلا ومترجما: من فرقة سلامة حجازي (١٩٠٥) إلى فرقة سليمان الحداد (١٩٠٧) ففرقة شركة التمثيل العربي (١٩١٠) وفرقة جورج ابيض (١٩١٤) وفرقة عبدالله عكاشة، وصولا إلى فرقة رمسيس التي أخرج لها مجموعة من المسرحيات، وكان هو الذي يتولى تصميم الملابس والإشراف على الإضاءة، فضلا عن قيامه باختيار الروايات التي كانت تقدمها الفرقة. واستمر على هذه الحال حتى عام ١٩٢٧ حين انفصلت فاطمة رشدي عن الفرقة اثر خلاف بينها وبين يوسف وهبي، فانتصر لها عزيز - وكان قد تزوج بها - فانفصل بدوره عن فرقة رمسيس وأسس فرقة فاطمة رشدي، حيث قدم خلالها مجموعة من الروايات نالت نجاحا ساحقا في مصر حققت فيها فاطمة رشدي كل أحلامها الفنية وثبتت نجوميتها على الخشبة حتى ذاع صيتها في جميع الأقطار العربية.

ضمت فرقة فاطمة رشدي بإدارة عزيز عيد مجموعة من كبار الممثلين أمثال: حسين رياض، بشارة واكيم، عباس فارس، منسي فهمي، استيفان روستي، فؤادشفيق، يوسف حسني، عبدالسلام النابلسي وعدد كبير آخر من الممثلين والممثلات.

في أول موسم لها عام ١٩٢٧ قدمت الفرقة خمس عشرة مسرحية من إخراج عزيز عيد نجحت كلها نجاحا باهرا وهي المسرحيات التالية: مانون ليسكو، الوطن، ري بلاس، سلامبو، الأمبراطور، السلطان عبدالحميد، النسر الصغير، غادة الكاميليا، جان دارك، بيزنطة مدينة الدم، محمد الفاتح، العاصفة، وشارلوت كورديه.

في عام ١٩٣٠ أصبحت فرقة فاطمة رشدي تضم كبار الممثلين: أحمد علام، زكي رستم، محمود المليجي، عبدالعزيز أحمد، عبدالعليم خطاب، زينب صدقي، زوزو حمدي الحكيم، روحية خالد، نجمة إبراهيم وغيرهم، وفي هذا العام قدم عزيز عيد من إخراجه المسرحيات التالية: العاصفة لشكسبير، حواء، الكابورال سيمون، نابليون، مدام سان جين، مصرع كليوبترا لأمير الشعراء أحمد شوقي، هاملت ٦٦٧، زيتون لسليمان نجيب، الشيطانة، الحب المحرم، الجبارة لشكسبير (ترجمة بشارة واكيم)، زوج غصبا عنه، زليخة، ابن السفاح، البعث لتولستوي، مجنون ليلى لأحمد شوقي وبسلامته بيصطاد (لجورج فيدو، ترجمة بشارة واكيم).

عام ١٩٣٢ سافرعزيز عيد وفاطمة رشدي والفرقة إلى شمالي أفريقيا: تونس، الجزائر والمغرب حيث قدموا الروايات التالية: سلامبو، غادة الكاميليا، مصرع كليوبترا، مجنون ليلى، علي بك الكبير، ليلة من ألف ليلة، خلي بالك من اميلي، أما ليلة، والنسر الصغير، وكلها من إخراج عزيز عيد. وقد لاقت أعمال الفرقة نجاحا باهرا واستقبلها الجمهور بالهتاف والتصفيق. عن هذه الرحلة تقول فاطمة رشدي: «ولمسنا أن الشعب التونسي يشعر بالفخر وهو يشاهد فنانين عربا يقدمون له فنا رفيعا لا يقل في مستواه عما تعودت أن تقدمه له الفرق الأجنبية التي كانت تزوره مثل الكوميدي فرانسيز وغيره، وكانت البطاقات تنفد بعد فتح شباك التذاكر بلحظات بل كانت تباع في السوق السوداء بثلاثة أضعاف ثمنها».

لكن انتصارات عزيز عيد لم يكتب لها الاستمرار، فبسبب إصراره على عدم تقديم تنازلات فنية منيت الفرقة بخسائر مالية جسيمة مما ولد خلافات حادة بينه وبين زوجته فاطمة رشدي بطلة الفرقة، فانفصل عنها عام ١٩٣٣ فنيا وشرعيا، وانضم إلى الفرقة القومية وأخرج لها: الملك لير، اندروماك، مجرم، الجريمة والعقاب، الشعلة المقدسة، المعجزة، سافو، لهب، دليلة، اليتيمة، الخطاب، الفتاة المسترجلة. لكن عزيز عيد لم يستمر في الفرقة القومية فقد فصل منها لخلافه المستمر مع إدارتها. وانتهى به المطاف إلى النهاية المأساوية. فتحت وطأة الحاجة اضطر إلى القيام ببعض الأدوار الصغيرة في بعض الأفلام، وانتهت به الحال في صالة الراقصة ببا عز الدين يقدم فيها بعض الاسكتشات التي كان يؤلفها ويمثلها. وهكذا أسدل الستارعلى آخر فصل من حياته عام ١٩٤٢.

وإنه لمن المستغرب بالفعل أن يقوم فنان في قيمة عزيز عيد، بكل هذا الدور الرائد وأن يكون له كل هذا التاريخ الحافل وهذا الكم الهائل من المسرحيات التي أخرجها، ولا يأتي على ذكره إلا عرضا في مقالات النقاد وأبحاث الباحثين. ترى هل تكون الأسباب عائدة إلى نهايته المفجعة وإلى ما انتهى إليه من فقرأخرجه من دائرة الضوء، أم هي النهاية الحتمية للشخصية المأساوية الإغريقية، التي تتصارع مع قدرها فيصرعها وتقع بكل مهابتها وسط المسرح، وتطفأ الأنوار ويُسدل الستار؟ ◆

„
في قهوة راديو في شارع عماد الدين إلتقى مع طفلة فقيرة اسمها فاطمة رشدي، أحبها وتزوجها رغم فارق السن الكبير بينهما، وجعل منها سارة برنار الشرق
“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للنغم والإيقاع تأثير فعال في المشاعر الإنسانية. هكذا كان الإنسان مجذوبا للأصوات المنتظمة، التي صنعتها الطبيعة أو اصطنعها الإنسان بآلاته وأدواته ... ولقد اعتبرت الموسيقى منذ زمن بعيد مقياسا للحضارة، بسبب قدرتها على التأثير في المشاعر وتهدئة الانفعالات. والواقع أنه بالنسبة إلى العديد من الحضارات القديمة كالحضارة الفرعونية ومن بعدها اليونانية، كانت الرياضيات والفلك والفلسفة مترابطة، وكان ينظر إلى كل منها كوجه مختلف للمعرفة ذاتها. واعتقد اليونانيون أنه من الممكن تفسير كل ظاهرة طبيعية بلغة القوانين الموسيقية، ولقد تغيرت هذه النظرة إلى العالم بعدئذ. وفُصلت العلوم والموسيقى إلى معارف مستقلة، وباتت الموسيقى جزءا من قواعد الفكر الفني.

د. رضا عبدالحكيم - مصر

عمرها ٨٢ ألف عام

الفلوت .. أقدم الآلات الموسيقية

تُعد آلة الفلوت العظمي - طبقا لأحدث الدراسات الأثرية - أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان، وهذه صنعتها التقنية الأولية للإنسان البدائي، فيما قبل التاريخ، وشهدت تلك الحقبة في عصرها المتقدم اهتمام إنسان الحضارة المصرية القديمة (الفرعونية) بالتطوير الفائق في صناعة آلات الموسيقى، والتي يعتبرها المؤرخون والأثريون جزءا لا يتجزأ من التراث الفني الموسيقي والغنائي للفراعنة حكام مصر القدماء وأفراد الشعب، يظهر ذلك من رسومات داخل المقابر في أزمنة مختلفة، فمثلا على جدار قبر رمسيس الثالث، تفرد الفنان الفرنسي الذي رافق حملة بونابرت (١٧٨٩ - ١٨٠١م) بنقلها تصويرا فنيا بديعا، من ضمن ما رسمته يده، القيثارة، والتي يحتفظ سفر (كتاب) «وصف مصر» بنماذج عديدة منها. وحتى اليوم يمكن للمتابع المدقق للمناطق الأثرية في مصر تكوين رؤية واضحة، وتسجيل تطور الموسيقى آلة وفنا في الحضارة الفرعونية.

إن الإنسان البدائي صنع الفلوت كنموذج فني يخاطب أداؤه الرصين مشاعر البشرية الأولى، وهذا ما ترجحه كشوف الحفريات والآثار، ويوافق نظريات علم الأنثروبولوجي. وإنسان الحضارة المصرية الفرعونية أثبت السبق في اقتناء وتطوير آلات موسيقية على قدر كبير من التقنية المحكمة، متفوقا على دعاة السبق التراثي في مجال فن الموسيقى والغناء في الحضارة الإغريقية. أضف إلى هذه الحقيقة ما دلت عليه كشوف الآثار لحضارة دلمون التي ازدهرت في الخليج العربي منذ منتصف الألف الثالث إلى عام ١٧٠٠ قبل الميلاد، إذ اقتنى إنسان الحضارة الدلمونية آلات موسيقية يؤكد المؤرخون والأثريون أنها مثلت أحد كيانات التراث الفني الفريد للحواضر القديمة في شبه الجزيرة العربية.

عازف القيثارة الإلهية لوحة من قبر رمسيس الثالث

> اهتمت الحضارة المصرية القديمة بالتطوير الفائق في صناعة آلات الموسيقى، التي يعتبرها المؤرخون والأثريون جزءا من التراث الفني للفراعنة وأفراد الشعب

الإنسان البدائي

السكان البشريون القدامى قعدوا في كهوفهم ومأويهم الصخرية، إنهم النياندرتاليون Neandertals فيما ذكره علماء التخصص، كان النياندرتاليون يسترخون بعض الوقت على أصوات الموسيقى بعد صيد أيام شاقة. ومن الخامات المتاحة، كانوا يصنعون فلوت من قطعة مجوفة من عظمة الفخذ لدب، وبهذه الآلة البسيطة، كان هؤلاء النياندرتاليون، الضخام البنية، الكثيفو الحاجب، يعبرون عن مخاوف وأشواق ومباهج الحياة التي عاشوها ما قبل التاريخ.

عزف إنسان نياندرتال على آلة الفلوت التي صنعها بنفسه، فكان له قدرة على التعبير الموسيقي. إن أبكر اكتشافات أحد كهوف سلوفينيا تقدم معلومات تثير دهشة علماء الآثار والآثار الأنثروبولوجية.

عند تنقيبه في طبقات الكهف خلال العام ١٩٩٦ عثر الباحث إيفان ترك، عالم الآثار السلوفاني، بين الأدوات الحجرية المطمورة على قطعة صغيرة من عظام الفخذ لدب صغير، كانت قطعة العظم تحوي أربعة ثقوب دائرية، كان اثنان من الثقوب سليمين، أما الاثنان الآخران الموجودان عند طرفي القطعة فغير مكتملين. ومن المحتمل - فيما يقرره الباحث «وليفورد» أن تكون الحيوانات قد قضمت تلك الأطراف أو أنها تآكلت بفعل الزمن. ويشير توالي الثقوب في خط مستقيم، وتواجدها على جانب واحد، إلى استبعاد أن تكون من فعل عض الحيوانات عليها، وإنما من صنع النياندرتاليين الذين يحتمل استخدامهم لآلة من اسنان الحيوانات في ذلك.

أن النياندرتاليين كانوا يستخدمون كهف «ديف بابي» القريب من ادريجا في شمال غرب سلوفينيا، كمعسكر للصيد. وحيث أنه قد سبق العثور على ما يشبه الفلوت العظمي في المواقع الأوروبية والآسيوية الأخرى للإنسان الحديث، والتي غالبا ما تعود إلى ما بين ٢٢ الفا و ٣٥ الف عام مضت، فقد يكون ذلك أيضا هو أول الآلات الموسيقية التي تعود إلى النياندرتاليين.

وقد توصل فريق من الباحثين الكنديين والأمريكيين إلى أن عمر هذه الآلة ٤٣ ألف عام على الأقل، وقد يصل إلى ٨٢ ألف. والحال كذلك، يكون الفلوت العظمي أقدم آلة موسيقية عرفها الإنسان حتى الآن.

يقرر الباحثون أن تحديد العمر قد تم عن طريق تحليل مادة الميناء المأخوذة من اسنان خمسة من دببة الكهف عثر عليها في الطبقة نفسها مع ما يفترض أن يكون فلوت وأشياء على هذا القدر من القدم ولا يمكن تقدير عمرها بطرق الكربون المشع المعتادة. وبدلا من ذلك جرى اختبار الأسنان بوساطة تكنولوجيا التسنين والرنين الإلكتروني، التي تقيس كميات الاشعاع الضئيلة التي أمكن للشيء امتصاصها وطمرها في الأرض.

ويعكس التراوح الكبير في تقدير عمر الأسنان، عدم تأكد الباحثين من مقدار الرطوبة التي تعرضت لها جدران الكهف، فإذا كانت الأسنان قد تعرضت لكميات كبيرة من الماء فلا بد أنها امتصت كميات أقل من الاشعاع، وهو ما يترتب عليه تقدير للعمر منخفض للغاية.

وهناك دلائل أخرى في الكهف تشير إلى أنه انقلبت عليه فترات من الجفاف الشديد وأخرى من الرطوبة العالية على مدى المائة الف سنة الماضية. ومن المقرر أن تؤدي الاختبارات اللاحقة إلى تضييق مساحة عدم اليقين في تحديد العمر. لقد كان البحث متجها في البداية، ببساطة، نحو تحديد عمر أسنان دببة الكهوف التي انقرضت منذ ٣٥ الف عام مضت، إلى أن عثر د. ترك على عظمة الفخذ ذات الثقوب الأربعة، وبفحص الطبقة الاسمنتية التي كانت تغلف العظمة، أصبح د. ترك، على يقين من أنه من غير الممكن أن تكون العظمة قد أسقطها النياندرتاليون إلى هذه الطبقة من مستوى أعلى.

موسيقات دلمون

منذ أكثر من أربعة آلاف سنة، أي حوالي منتصف الالف الثالث إلى ١٧٠٠ قبل الميلاد، ازدهرت حضارة دلمون في الخليج العربي، ولقد نشأت تلك الحضارة في شبه الجزيرة العربية، إلا أن أكثر الفترات أهمية وازدهارا (أي حوالي الفين قبل الميلاد وهي الفترة التي عاصرت فترة بناء المعبد في سار) حيث برزت البحرين كمركز تجاري مستقل. وبذلك لعبت دورا حاسما في التجارة الدولية، اذ كانت تربط بين بلاد الرافدين وبين شبه جزيرة عمان ووادي السند موطن حضارة هارابا.

يظهر اسم دلمون في بعض أقدم الوثائق المكتوبة في العالم ويعود تاريخها إلى ٣٢٠٠ قبل الميلاد. وربما أطلق اسم دلمون على المنطقة التي تقع جنوب بلاد الرافدين والتي اصبحت محددة بشكل أكبر، ومع نهاية الألف الثالث قبل الميلاد اصبحت المنطقة المعروفة الآن بالمنطقة الشرقية في المملكة العربية السعودية وجزيرة البحرين كما شملت فيلكا في الكويت

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أيضا. ومنذ بداية الألف الثانية أصبحت البحرين بؤرة السياسة الاقتصادية للمنطقة.

مثلت دلمون أحد أكبر الخطوط التجارية حيث ربطت وادي السند (ميلوخا) في باكستان وعمان (ماجان) وكلاهما غني بالمواد مع بلاد الرافدين التي كانت قوية ومتطورة ولكنها شحيحة الموارد.

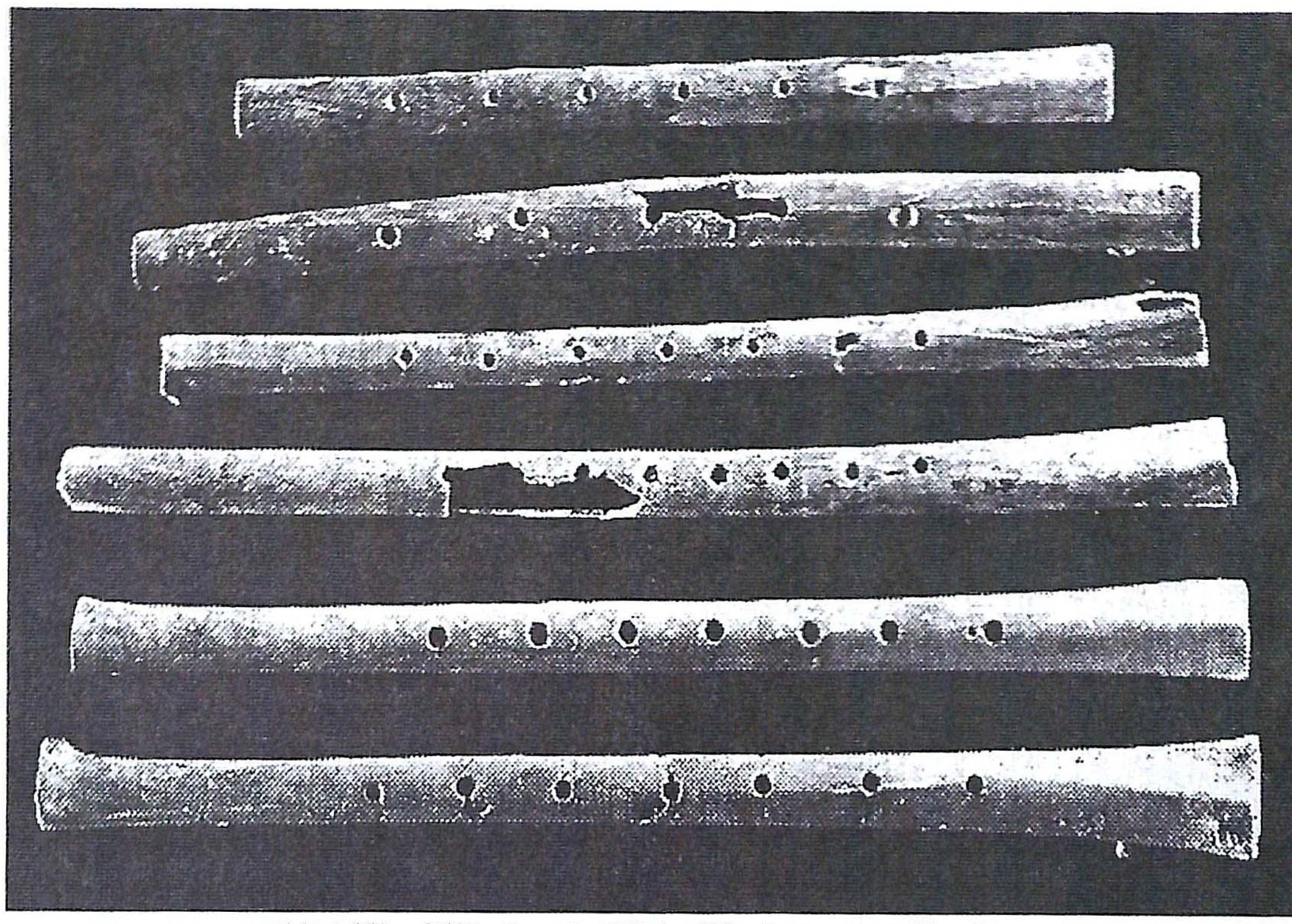
وتميزت مملكة دلمون بأنها حضارة مدنية ذات مراكز رئيسية، وكان أقدم هذه المراكز المعروفة إلى اليوم هي مستوطنة تاروت على الساحل الشرقي للجزيرة العربية، وكذلك قلعة البحرين التي تعتبر من أعظم المدن الدلمونية التي وسِّعت وسوِّرت في حوالي الألف الثاني قبل الميلاد. وظلت المكان الأكثر أهمية في البحرين حتى العهد الإسلامي. أما المستوطنة في جزيرة فيلكا في الكويت فهي لم تبدأ إلا مع بداية الألف الثاني قبل الميلاد، والسمة الوحيدة بين مراكز دلمون هي الهندسة المعمارية المبنية بالحجارة المتقنة التي ليس لها مثيل في بلاد الرافدين ولا في لاد السند أيضا.

الديانة:

ساد الاعتقاد بالبعث بعد الموت لدى سكان دلمون، ويظهر ذلك واضحا من خلال العدد الضخم من المدافن التي وجدت في البحرين، إلا أن التفاصيل حول هذه المعتقدات الدينية تبدو غير كافية. ومن المرجح أن الماء قد لعب دورا هاما في معتقدات سكان دلمون القدماء، ويؤكد وجود بئر للماء في معبد باربرا هذا الاعتقاد. كما توحي المخططات المختلفة للمعبد بأن عددا من الآلهة والآلهات كان يعبد هناك، وكل منهم على حسب طقوسه الخاصة وشكل معبده. وربما يكون أحد هذه الآلهة إله الماء (أيا) الإله الرافدي المنشأ أو له نظير محلي، وتشير القصص والأساطير المختلفة إلى هذه العلاقة المتصلة بالمعتقدات في دلمون.

ولعل الإله الوحيد الذي نعرفه بالاسم هو الذي يعرف باسم إله دلمون، ولكن لا نعرف الكثير من صفاته. ولم يكن هذا الإله رمزا محليا فحسب بل إن هناك معابد قد انشئت لعبادته في سوسه عاصمة عيلام جنوب غرب ايران. ويظهر ضمن السجلات المسمارية أيضا إسم الالهة ميسكلاك التي ربما كانت زوجته، كما أن نقوش الأختام تساعدنا على استنباط المزيد حول موضوع الديانة في دلمون وذلك من خلال بعض المشاهد التي تظهر على الأختام أحيانا، وهي تمثل قرابين مقدمة للمذابح وبعض الرموز المقدسة. وينفرد ختم عثر عليه في سار بتصوير مشهد لتقديم القرابين من اساطير دلمون.

حينما نتكلم عن حضارة ما فإننا بلا شك نتكلم عن حضور مقومات



مجموعة من آلات الفلوت العظمية الصينية التي ترجع إلى ٧ آلاف سنة قبل الميلاد

اساسية للمدنية، فالحضارات القديمة التي تذكرها سجلات التاريخ لغاية الآن قد قامت وتأسست وتطورت واشتهرت نتيجة عنصرين أساسيين:

١- المنجزات المادية التي انتجتها الحضارة كتشييد القصور والمعابد والقلاع والقبور والأضرحة.

٢- المنجزات المعنوية التي اشتهرت بها الحضارة كالفكر والفن والعقائد الدينية والشعر والموسيقى.

إن الموسيقى باعتبارها فنا يتغلغل في الوجدان فإنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بالعقيدة الدينية للحضارات، وكذلك هي مرتبطة بالحياة الحضرية، وتعتبر إحدى مقومات ومعالم أية حضارة، ولا يمكن القول بوجود منجزات مادية وفكرية لأي حضارة إلا وتذكر الموسيقى. وحضارة دلمون عرفت الموسيقى بل ودخلت في نسيج الحياة الدينية والترفيهية في مدن دلمون.

إن تأكيد ذلك يتطلب تحليل الآثار المادية الباقية حتى الآن من حضارة دلمون، وهذه «الأدلة المادية» تؤكد أهمية الموسيقى في هذه الحضارة وهي:

أولا: الأساطير الدلمونية: أسطورة الفردوس (أو الجنة) وهي أسطورة سومرية مشهورة عن دلمون تضم ٢٧٨ سطرا من الكتابة المسمارية، وهذه اللوحة موجودة حاليا في متحف جامعة بنسلفانيا الأمريكية وتقول أبيات الأسطورة:

أرض دلمون مطهرة
أرض دلمون نقية
أرض دلمون نظيفة
أرض دلمون لا ينعق الغراب فيها

وتواصل الأسطورة في شرحها لأسطورة الخلق الدلمونية وتبرز المعالم الأساسية لحضارة دلمون كوجود الحيوانات والنباتات والمياه العذبة والحب والسعادة وعدم وجود الألم والقتل والحزن، إلى أن تصل إلى إبراز أهمية الغناء والموسيقى، فتقول:

والمغني لا ينطق بالبكائيات
ولا يقف إلى جانب سور المدينة ويرفع صوته بالرثاء..

وهكذا تبرز أهمية وجود المغني بآلاته الموسيقية لتكتمل معالم الحضارة الدلمونية.

آلة الفلوت تزين الموسيقى

ثانيا: الموسيقى في المعابد والعقيدة الدينية:

لقد أكدت معظم الدراسات التي تناقش الأديان وتطورها والعقائد والقيم الدينية ومؤسساتها المادية كالمعابد والكنائس أن أحد مراسم العبادة القديمة هو وجود الموسيقى وآلاتها أثناء عبادة الآلهة.

وواضح من الشكل الهندسي لمعبد باربار مثلا بأنه قد شيد لعبادة إله المياه العذبة «إنكي وزوجته».

ففي هيكل هذا المعبد مذبحان وقد أقيم المعبد فوق نبع ماء، وفوق النبع حوض البئر المقدسة. ومن الأشياء التي عثرت عليها فرق التنقيب هو رأس الثور، ومن ضمن الاجتهادات العلمية لاستخدامات هذا الرأس - كما ذكرت في أكثر من دراسة - أن هذا الرأس هو جزء من صندوق موسيقي كان يستخدم في مراسم عبادة الإله إنكي وزوجته.

لذلك يمكن التأكيد بأن هناك علاقة وثيقة جدا بين المعابد والموسيقى، وأينما شيدت المعابد لا بد أن تكون الموسيقى حاضرة بحضور الآلات الموسيقية.

تعتبر الكنارة (القيثارة) أقدم الآلات الموسيقية الوترية، وكان يعزف عليها بريشة من العاج أو الخشب أو الأصابع، ومن الملامح الأساسية لهذه الآلة وهي منقوشة على الأختام الدلمونية وجودها على شكل صندوق للموسيقى وفيه خمسة أوزان لضبط الصوت والتحكم فيه، ويكون صندوق الموسيقى على هيئة إناء له ذراعان أمامية وخلفية.

يمكننا التأكيد على ان وجود الموسيقى والمغنين لم يكن فقط لخدمة الطقوس الدينية والمشاركة في المناسبات الدينية أو في مراسم العبادة، بل أيضا كان يهدف إلى الترفيه والترويح عن النفس، وواضح من النقوش الموجودة على الاختام أن المرأة شاركت مشاركة فعالة في العزف على الآلات الموسيقية جنبا إلى جنب مع الرجل، وهذا يدل على مستوى النضج الاجتماعي في تلك المرحلة، ولا يمكن لأي حضارة ان توفر الفرصة للتمتع بالموسيقى إلا إذا كانت قد أتاحت وقت الفراغ كجزء مهم للحياة اليومية وللنشاط الاجتماعي، وهو الأمر الذي لا تصل إليه الحضارة إلا إذا كانت في مرحلة نضجها واستقرارها، وهي المرحلة التي تصبح فيها مسألة وقت الفراغ ضرورية ومهمة للإنسان الذي يكون بحاجة إلى الاسترخاء والتسلية بجانب أهمية العمل، وواضح من بعض الأختام مدى ترابط الآلات الموسيقية بهذين الجانبين المتمثلين بالعمل والاسترخاء.

إن المعالم المادية والروحية لحضارة دلمون تكشف لنا، وعند كل اكتشاف جديد، عن أنها كانت حضارة حية مفتوحة، وكل حي لا بد من أن يشبع روحه قبل جسده.. والموسيقى ركن أساسي لإشباع الروح في أي حضارة حية ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تِرام مسرع أنهى حياته بقسوة عام ١٩٢٦ قبل أن يرى الكاتدرائية الجديدة في برشلونة التي صممها ووضع حجر أساسها عام ١٨٨٢.
إنه أنطونيو جاودي الفنان الذي عشق المعمار والتصاميم فنحت البيوت في الجبال وغطاها بالسيراميك الملون، والذي حول مدينة برشلونة التجارية في نهايات القرن التاسع عشر من مدينة باردة وجامدة إلى تحفة معمارية تضج بالحياة، بعد أن نقل الطبيعة بألوانها وصخورها ونباتاتها إلى مبانيها.
هذا العام تحتفل برشلونة بذكرى مرور ١٥٠ عاما على مولد جاودي أشهر وأهم مهندس معماري عرفته أسبانيا. «الفنون» تكشف بعضا من جوانب إبداع هذا الفنان.

طارق خالد الحجي - الكويت

تحتفل أسبانيا بذكرى ميلاده المائة والخمسين

أنطونيو جاودي.. عاشق فن المعمار

ولد جاودي عام ١٨٥٢ في مدينة صغيرة اسمها ريوس Reus بالقرب من مدينة طرقونة إلى الجنوب من برشلونة. وعلاقة جاودي بمدينة برشلونة علاقة وثيقة جدا، فقد انتقل إليها عندما كان طالبا جامعيا، واستقر فيها بعدئذ واتخذها موطنا له، وقام بتصميم مبان جميلة وغريبة في عدة مواقع فيها.

عمل جاودي في مكتب هندسي في هذه المدينة الصناعية والتجارية حتى قبل تخرجه من الجامعة عام ١٨٧٨. وتميز عن غيره من المهندسين بابتكار طراز معماري فني خاص به يختلف عن أي طراز آخر، ويمكن لأي شخص بعد التعرف عليه أن يميزه. وله ابتكارات جديرة بالاهتمام والدراسة من الناحيتين المعمارية والفنية. ولم يكتف بتصميم المباني فقط بل قام في حالات كثيرة بتصميم الأثاث داخل المبنى وحتى الأبواب والنوافذ ومقابضها والمداخن، وجميعها تحمل طابعه المميز، وفي الوقت نفسه ترتبط بعنصر التناسق فيما بينها بحيث تكون قطع الأثاث متناسقة بطابعها وشكلها مع طابع البناء ذاته. وهكذا فقد كان بوسعه كفنان ومعماري أن يوفّق بقدرة وموهبة عجيبة بين جميع مكونات البناء وما يشمله بتناسق، وكأنه يؤلف مقطوعة موسيقية متناسقة اللحن والأنغام، ولكنها مصنوعة في هذه الحالة بأياد بشرية من مختلف مواد البناء الطبيعية من حجر وقوالب الآجر والخشب الثمين والخزف والسيراميك والنحاس والحديد.

وكان جاودي يهتم اهتماما خاصا باستعمال مختلف انواع السيراميك الملون في مبانيه ذات الطابع الخاص والمميز، وكان يستعمله بكثرة لتغطية الجدران والسطوح بشكل مبتكر وجذاب. كما كان جاودي يهتم جدا بأن تكون خطوط كل ما يصممه خطوطا منحنية تلتوي لتتألف منها أشكال مميزة من النادر جدا أن نجد فيها خطوطا مستقيمة، سواء في تصميمات المباني ذاتها أو ما تحتويه من أثاث وملحقات، فهي غالبا ما

الكاتدرئية الجديدة في برشلونة - ١٨٨٢

> تأثر بالطبيعة والتراث المعماري الإسلامي واعتبرت منظمة اليونسكو المباني التي قام بتصميمها جزءا من التراث الحضاري والإنساني العالمي الذي يجب الحفاظ عليه

تكون إما منحنية أو محدّبة أو ملتوية.

هذا من ناحية الظاهر، أما في الباطن وما لا تراه العين، فإن عبقريته لا حدود لها، وتعود إلى تفننه إلى درجة الإعجاز في أساليبه وحساباته الإنشائية التي هي بمثابة الهيكل الذي قد لا يختلف عن أي هيكل عظمي لكائن حي سواء أكان إنسانا أم حيوانا، لا من حيث التصور والابتكار ولا من حيث التكوين والبناء.

كما أن من الواضح تأثر جاودي كفنان ومعماري بكثير مما كان يشاهده من مظاهر الطبيعة، خصوصا في المناطق الجبلية حيث تكثر الصخور والكهوف والنباتات والمياه الجارية، بالإضافة إلى ما في الطبيعة من ألوان وأضواء وأشكال جذابة. لقد نقل جاودي كثيرا من هذه المظاهر الطبيعية إلى المباني التي قام بتصميمها، ليس بشكلها الخارجي فقط وإنما في التكوين والإنشاء والهيكل الذي يتكون منه البناء. وهو عندما نقلها لم يكن مقلدا للشكل والمظهر وانما مستلهما منها تكوينها الطبيعي، فيجد المتأمل لأعماله أن هناك صلة روحية بين عناصر كثيرة في الطبيعة وما كان يبتكره جاودي في تصميم مبانيه من أشكال وعناصر معمارية لا تصدر إلا من فنان ملهم.

إن أكبر عمل معماري قام به هذا المهندس العبقري هو الكاتدرائية الجديدة في برشلونة التي وضع حجر أساسها عام ١٨٨٢، وما زال العمل جاريا في بنائها حتى الآن، وقد تحتاج إلى مئة سنة أخرى حتى يكتمل بناؤها. وهي كاتدرائية ضخمة من الحجر الصلد ومزينة بمختلف القطع الحجرية بالإضافة إلى الأجزاء المغطاة بقطع السيراميك والزجاج الملون حسب الطراز الذي ابتكره جاودي.

ويبلغ ارتفاع أبراجها ١٧٠ مترا، وعندما يكتمل بناؤها سيكون عدد أبراجها ١٨ برجا. وتعتبر هذه الكاتدرائية الآن أهم معلم من معالم مدينة برشلونة. وفي مختلف أجزائها

من الخارج وفي الداخل يظهر جليا تأثر جاودي بأشكال وعناصر الطبيعة وألوانها البديعة.

ولجاودي عدة مبان شهيرة في مدينة برشلونة وخارجها، ومبان اخرى في مناطق بعيدة في أسبانيا، منها على سبيل المثال منزل صغير له برج كأنه مئذنة مسجد صغير في منطقة كانتا بريا يسمى El Capricho بمعنى «النزوة الطارئة». ونلاحظ هنا أن معظم المباني التي صممها لها أسماء وكأنها كائنات لها شخصيتها الذاتية.

وكان لجاودي في مطلع حياته كمهندس علاقة وثيقة بثري من أثرياء برشلونة، أعجب بأعماله المعمارية فطلب منه تصميم قصر له ولأسرته في وسط برشلونة القديمة، وهو اليوم احد متاحفها، كما طلب منه هذا الثري الشهير واسمه Eusebi Guell العمل على تخطيط وتصميم وإنشاء ضاحية سكنية خارج المدينة، وفي موقع مميز حيث ترتفع بعض التلال المغطاة بأشجار الصنوبر، وتطل من بعيد على المدينة بأكملها وعلى ساحل البحر من بعدها بزرقة مياهه في الأفق البعيد.

وقام جاودي بتصميم عدة مبان في هذا الموقع وابتكر له مخططا ليكون منتزها وحديقة كبيرة، وحدد فيها مواقع لستين منزلا يتمتع سكانها بالمناظر الطبيعية، وليس كضاحية سكنية فقط. وبدأ العمل في المشروع عام ١٩٠٠ وانتهى العمل فيه عام ١٩١٤ ولكن دون بناء المنازل المخطط لها، ما عدا عدد قليل جدا لعدة أسباب منعت الاستمرار في المشروع. وهذا لحسن حظ سكان وزوار برشلونة إذ تحول هذا المكان إلى منتزه مميز وشهير يأتي إليه الناس أفرادا وجماعات لقضاء أجمل الأوقات خارج المدينة المزدحمة بالسكان والمباني والسيارات. فقد تمكن جاودي بفنه وموهبته التوفيق بين جمال الطبيعة في هذه التلال المترامية خارج المدينة والمباني الجميلة التي اختار إنشاءها ليتحول الموقع إلى منتزه جميل يستأنس إليه الزائر والمقيم. فأعداد الزوار تزداد، من أجل التمتع بالطبيعة وجمالها ولمشاهدة المباني الظريفة التي قام جاودي بتصميمها والتي تختلف تمام الاختلاف عن أي مبان اخرى بنتها يد إنسان. وهذا المنتزه الفريد يسمى "Park Guell". ويجدر بالذكر أن في وسط هذا المنتزه ساحة واسعة مفتوحة تحملها أعمدة ضخمة من تحتها ويحيط بها مقعد مبني من الحجر ومغطى بقطع السيراميك حيث يمكن للزوار الجلوس عليه في الهواء الطلق، وتحيط به أشجار النخيل والصنوبر ومختلف النباتات الأخرى والأزهار. وبالإضافة إلى هذا المشروع قام جاودي بتصميم مبان أخرى لصديقه الثري الذي تحمس لابتكاراته وفنه وحاول تشجيعه ورعايته.

ومن المباني الشهيرة الأخرى التي قام بتصميمها بنايتان تقعان في شارع

منتزه - Park Guell

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

”ابتكر طرازا معماريا فنيا خاصا به يمكن لأي شخص التعرف عليه، وكانت أكبر أعماله المعمارية هي تصميمه للكاتدرائية الجديدة في برشلونة عام ١٨٨٢ التي لم يكتمل بناؤها حتى الآن“

كاساميلا - Casamila

بالقرب من الميدان الرئيسي في وسط برشلونة، الكبرى منهما تسمى كاسا ميلا، وهي بناية ضخمة نسبيا تتكون من سبع طوابق مبنية من الحجر المنحوت نحتا باليد حسب طلب وتعليمات جاودي نفسه. وتتوزع فيها الشقق السكنية حول فناءين يدخلهما الضوء من أعلى السطح. وفوق السطح صمم جاودي للمداخن وأنابيب التهوية أشكالا غريبة وكأنها تماثيل وأقنعة، وبطريقة فنية تعتمد عنصر الإثارة المختلطة بالطرافة. وقد دام بناء هذه البناية السكنية عدة سنوات من ١٩٠٤ إلى ١٩١٠، وهي الآن من معالم مدينة برشلونة الشهيرة.

والبناية الأخرى التي تقع في الشارع نفسه وهي الأقرب إلى وسط المدينة تسمى Casa Batlló وهي من أغرب المباني التي صممها جاودي وقد غطاها بكاملها بقطع السيراميك والزجاج الزاهية الألوان، ولها أجزاء ذات أشكال غريبة من الداخل والخارج، ومعظم هذه الأشكال مستمدة من الطبيعة ومن تكوين الإنسان والحيوان وبأسلوب مبتكر وجذاب فريد من نوعه. وهي جميلة وغريبة وتختلف عن جميع ما يحيط بها من مبان، وشققها من الداخل ذات طابع مميز لا يبتكره إلا معماري فنان مثل جاودي.

وفي مبان أخرى ظهرت في تصميمات جاودي مؤثرات هندسية عربية استمدها من التراث المعماري الأندلسي الإسلامي في قرطبة واشبيلية وغرناطة وخصوصا في قصر الحمراء، بالإضافة إلى مدن أندلسية كثيرة. ومن هذه العناصر المعمارية التي نقلها جاودي المقرنصات، التي كانت تستعمل بكثرة كعناصر جمالية تستعمل داخل الصالات في القباب والزوايا وأعلى الجدران والانتقال من الجدار إلى السقف بطريقة فنية، وكانت في الغالب تشكل من الجص المطلي وتتدلى من أعلى وكأنها كتل الثلج التي تتكون عندما تتجمد المياه المنحدرة من سقوف المغارات في البلاد الباردة. وقد استعملها جاودي خصوصا في منزل صممه عام ١٨٨٣ اسمه «كاسافيسنز».

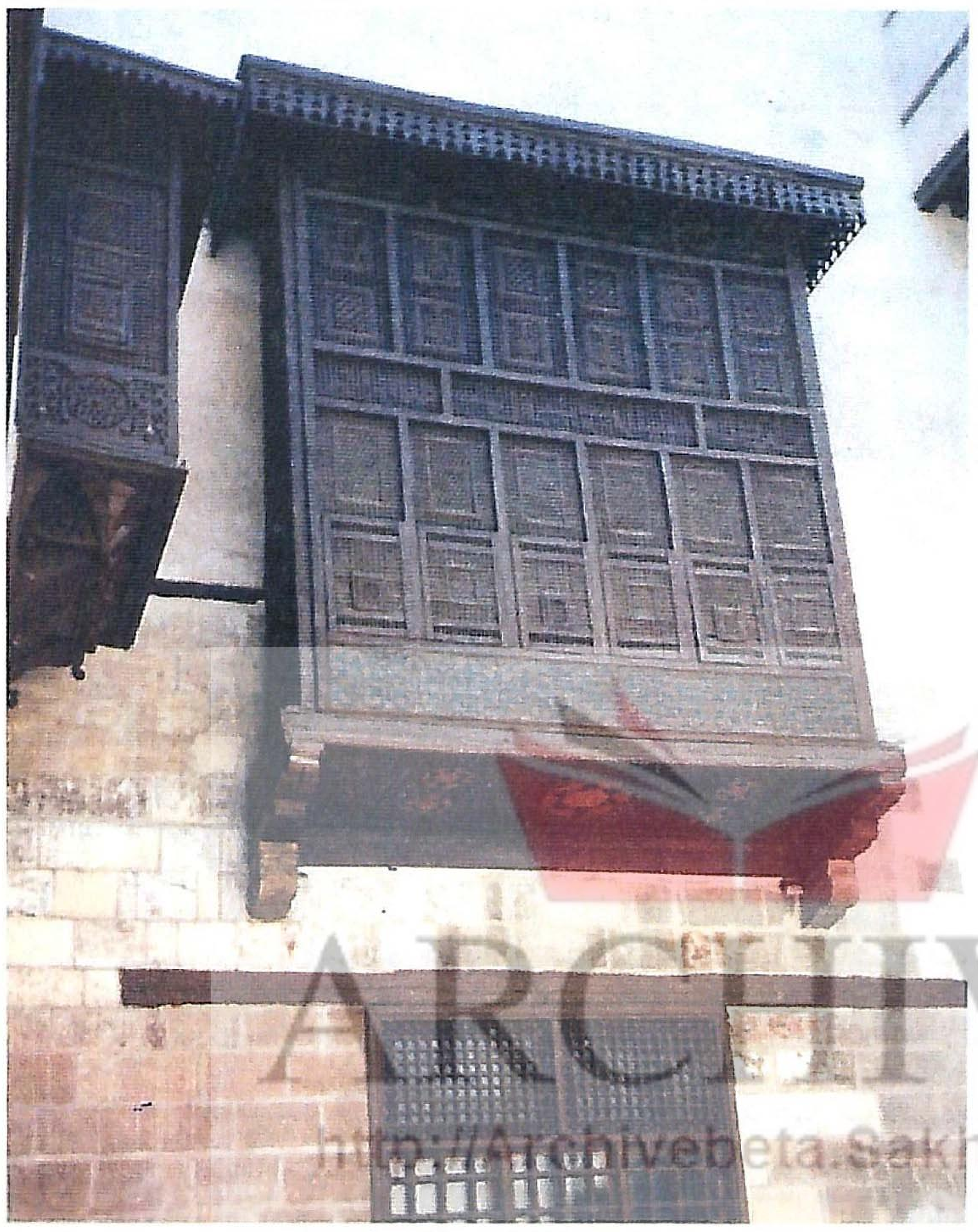
لقد عاش جاودي حياته مخلصا لعمله وفنه نابذا جميع مظاهر الترف في حياته الشخصية على الرغم من قربه من كبار أثرياء مجتمعه ومعرفته بهم معرفة وثيقة، ولكنه آثر أن يعيش حياته الخاصة ببساطة ومن دون تكلف. وفي أحد الأيام في عام ١٩٢٦ وعندما كان يمشي في أحد شوارع المدينة ومن دون أن ينتبه صدمه ترام فأصيب إصابة خطيرة ونقل على الفور إلى المستشفى، ولم يعلم أحد من أهله أو من المسؤولين بوجوده في المستشفى إلا بعد أن فارق الحياة. وتقديرا لفن جاودي فقد أقرت منظمة اليونسكو عدة توصيات للحفاظ على العديد من مبانيه كجزء من التراث الحضاري العالمي ◆

تباينت الآراء حول أصل كلمة «مشربية» التي يطلق عليها أسماء متعددة في بعض الدول العربية مثل «المشرفية» و«الشناشيل». وبغض النظر عن أصل التسمية فهي عبارة عن غرفة بارزة عن الحائط تُصنع من الخشب لتحقيق عدة وظائف مثل التهوية وضبط مرور أشعة الشمس، في الوقت نفسه يتم استخدامها لتحقيق أغراض اجتماعية فرضتها العادات والتقاليد التي كانت تمنع ظهور المرأة على «الأغراب» فكانت المشربية فرصة لها لترى العالم الخارجي من ورائها.

كانت المشربية إذن إحدى أهم الركائز التي اعتمد عليها المعماريون في تصميم البيوت والقصور والمساجد والمدارس والأسواق، وما زال العدد القليل الموجود منها شاهدا على ابداع الفنان الذي صنعها.

د. يحيى وزيري – مصر

المشربيات رمز عمارة المساكن الإسلامية



مشربية من منزل زينب خاتون في القاهرة

في المسرحية التي أسماها حسن فتحي «المشربية» يحكي قصة شاب مصري اسمه خالد يريد أن يؤسس عائلة وأن يرى أطفاله يترعرعون في بيت أصيل ذي أجواء شرقية، لكنه حيثما التفت لا يرى حوله إلا هندسة معمارية زائفة لا تمت إليه بصلة، وكانت لخالد صديقة أوروبية تدعى هيلين – ترمز إلى الحضارة الأوروبية – تدله على متجر لبيع الأنقاض والعاديات، في هذا المتجر يتعرف خالد وللمرة الأولى على تراثه الشرقي، ويجد نفسه وجها لوجه أمام مشربية يرجع عهدها إلى القرن الرابع عشر.

إن قصة المشربية التي كتبها حسن فتحي كمسرحية تحاول التعبير عن الاستلاب الذي يشعر به الشرق العربي تجاه الغرب، وعن عقدة النقص التي تدفعه إلى تقليد الغرب والخضوع لقيمه الثقافية والحضارية، توضح أيضا أن اختيار عنصر المشربية بالذات كان موفقا للغاية حيث أن المشربيات تعتبر رمزا لعمارة المساكن الإسلامية التاريخية، كما أن المآذن تعتبر رمزا لعمارة المباني الدينية في العمارة الإسلامية.

لقد احتل فن المشربية مكان الصدارة في الفنون والحرف التقليدية منذ الحضارة الإسلامية في مصر، بل قبل ذلك منذ العصر القبطي حيث توجد أديرة وكنائس يعود بعضها إلى ما قبل الإسلام فيها حجب ونوافذ باقية حتى اليوم من وحدات الزخارف الخشبية المخروطة أو المفرغة بالخشب أو من الزجاج المؤلف بالجص، ومن أهم ما تبقى من مشربيات كنائس حي مصر القديمة في القاهرة إحدى مشربيات واجهة كنيسة «أبي سرجة» التي يرجع تاريخ إنشاء المبنى القديم منها إلى القرن الثامن الميلادي، وهي مشربية بسيطة خالية من الزخارف.

على ذلك فإن ظهور المشربية بشكلها المتميز يرجع إلى الأقباط الذين ورثوا عن أجدادهم الفراعنة سر صناعة الأخشاب، ويرجع البعض بدايات ظهور المشربية (بشكل مبسط جدا) إلى تلك المحاولات التي ظهرت في العصور الفرعونية، والتي تتضح من خلال بعض الرسوم الجدارية لمنزل «نب آمون» وقد تغطت فتحاته بخطوط شبكية متقاطعة، إما بخطوط رأسية بينها دوائر مفرغة أو بخطوط شبكية متقاطعة ذات لون طوبي، ومن المعروف أن هذا اللون في الرسوم الفرعونية يرمز إلى الخشب مما يدل على أنهم استخدموا وحدات الخشب المتقاطعة ذات الفراغات في الفتحات الخارجية لمعالجة مشاكل المناخ في مصر.

والمشربية معالجة معمارية تسمح بدخول الرياح الملطفة، ولا تسمح بدخول أشعة الشمس، وعادة ما تغطي السطح الخارجي للشبابيك والبلكونات أو الشكمة التي تستعمل للجلوس في الداخل، كما تعمل على تحقيق قدر كبير من الخصوصية، حيث يرى من بداخل المسكن من بخارجه دون أن يُرى بفضل خرط المشربية الضيق الذي يصنع من قطع خشبية مخروطة ومتداخلة ومجمعة ضمن أطر تجعل منها غرفة صغيرة مستطيلة أو مضلعة المسقط أو مسطحة الجدران، وقد انتقلت المشربية من مصر إلى بعض الدول العربية الأخرى، وكانت تصنع أحيانا من خامات غير الخشب كالرخام أو الجص أو المعدن نتيجة لوفرة هذه الخامات في تلك البلاد.

وقد تباينت الآراء حول أصل كلمة «مشربية» وسبب تسميتها بهذا الإسم، فالبعض يرى أن كلمة مشربية مشتقة من كلمة «مشربة» أي الغرفة لأن المشربية عبارة عن غرفة صغيرة بارزة عن سمت الحائط، وآراء أخرى ترى أن كلمة مشربية تحريف لكلمة «مشربة وجمعها مشربات» أي الإناء الذي يشرب منه.

كما يطلق على المشربية أسماء متعددة في بعض الدول العربية الأخرى كالمشرفية بالفاء بدلا من الباء، نظرا لإشرافها على الشارع، كما يطلق عليها في العراق اسم «الشناشيل»، كما عرفت المشربية في وثائق العصر المملوكي باسم «روشن» ولا يزال يطلق عليها هذا الاسم في بعض الدول العربية مثل السعودية.

وتؤدي المشربية عدة وظائف منها ما هو مناخي والآخر اجتماعي، وتتمثل القيم الوظيفية للمشربية في الوظائف التالية:

أ- ضبط مرور الضوء:

يتكون ضوء النهار الداخل من خلال أي فتحة من عنصرين: ضوء الشمس المباشر والوهج المنعكس، ويفضل عادة حجب ضوء الشمس المباشر القادم من خلال الفتحة لأنه يسخن الأسطح داخل الغرفة مما يؤدي إلى رفع درجة حرارة الجو فيها، أما الوهج المنعكس فلا يسخن الأسطح داخل الغرفة بشكل فعال لكنه يسبب إزعاجا للبصر (زغللة Glare).

وتساهم المشربية في التخفيف من حدة هذه الأشعة المباشرة وغير المباشرة، فمن خلال أحجام وحدات الخرط الخشبي والفراغات الموجودة بينها يتم التحكم في مرور الضوء، فهي تصمم لتعترض ضوء الشمس المباشر، وقد يتطلب هذا الأمر أن تكون الفراغات صغيرة، وللتعويض عن تضاؤل الإضاءة المصاحب لذلك تكون الفراغات بين وحدات الخرط أكبر في الجزء العلوي من المشربية مما يسمح للوهج المنعكس أن يزيد لمعان الجزء العلوي من الحجرة (فوق مستوى النظر)، بينما من الخارج تنتهي المشربية من أعلى برفرف (مظلة) تعمل على منع ضوء الشمس المباشر من الدخول خاصة في الواجهات القبلية والغربية.

ب- ضبط تدفق الهواء:

يمكن عن طريق المشربية التحكم في

رواشن بأحد البيوت القديمة بجده

سرعة الهواء وتدفقه داخل الحيز الداخلي كما يلي:

- التحكم في مسطح الفتحة حتى لو أردنا أن نجعلها بكامل مسطح الجدار وذلك دون الخوف من أشعة الشمس الحادة أو الضوء المبهر.
- اختلاف فراغات المشربية في الأجزاء السفلى والأجزاء العليا، إذ تصمم الفراغات المحصورة بين قطع الخشب المخروط بحيث تكون غالبا ضيقة في الأجزاء السفلى من المشربية ومتسعة في الأجزاء العليا، وهذا الاختلاف إلى جانب فائدته الكبيرة في حجب ضوء الشمس الحاد فإنه يؤدي إلى تدفق الهواء إلى الحيز الداخلي، كما أن الأسطح الكروية لعناصر الخرط تحقق انزلاقا للهواء عليها مما يعطي تهوية جيدة عما إذا كانت هذه الأسطح مربعة أو مستطيلة.
- هذا بالإضافة إلى أن بروز المشربية عن مستوى الحائط يتيح لها التعرض لتيارات الهواء الموازية للواجهة بالإضافة إلى التيارات الأخرى مما يجعلها مكانا تتراكم فيه طبقات الهواء الباردة، كما أن بعض المشربيات تمتاز بإمكانية تخلل الهواء لها من أسفل من خلال ثقب صغير في قاعدتها.

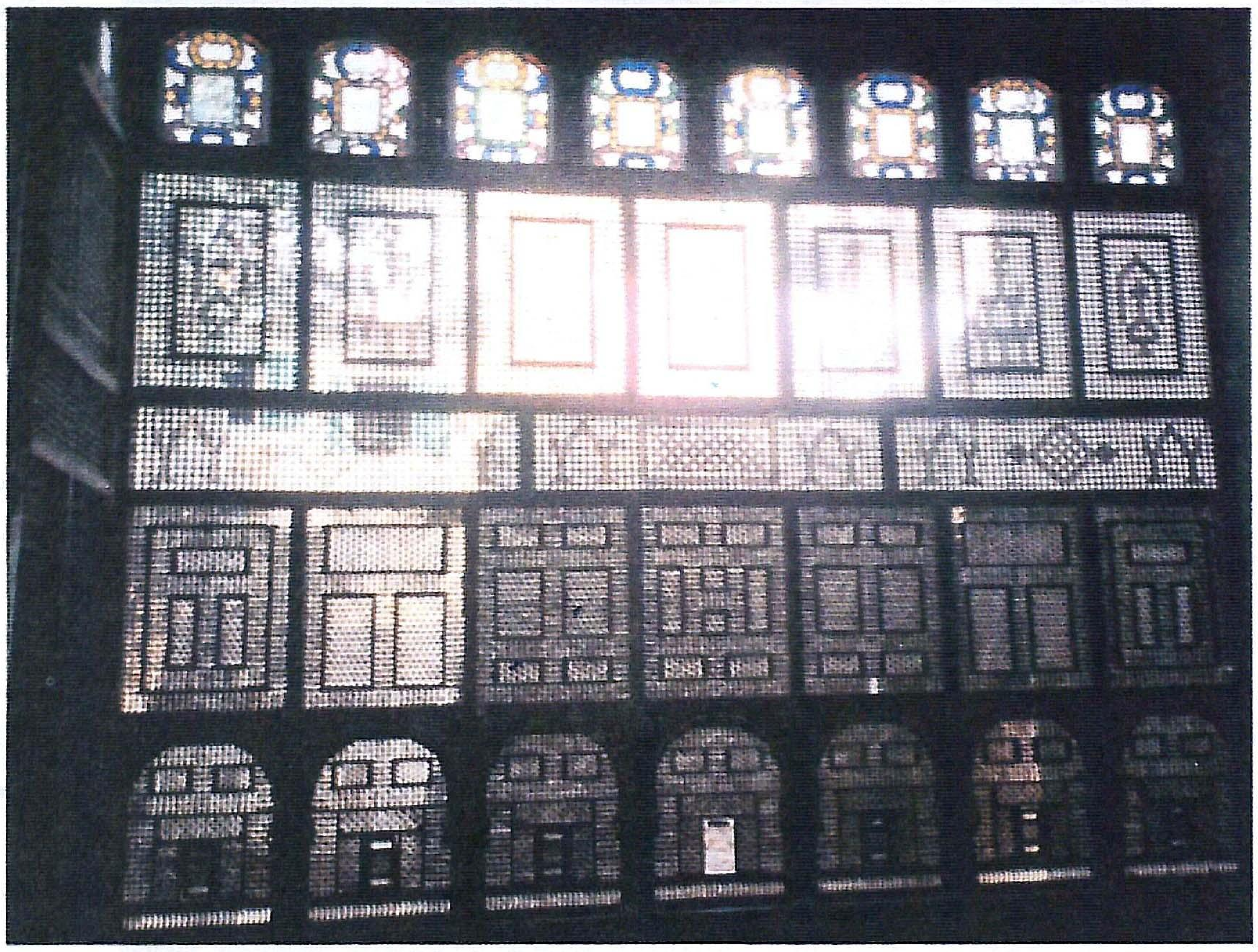
ومن جانب آخر فإن تأثير الرياح على المشربية من الناحية الإنشائية يكون بسيطا نتيجة لتخلل الهواء لها، وهي ميزة ربما تتفرد بها المشربية عن غيرها من الفتحات، وقد استخدمت المشربية في تبريد أواني الشرب الفخارية بالاستفادة من تلك التيارات الهوائية التي تتخللها، كما كانت تزود المشربيات بضلف مصمتة من الخشب والزجاج لاتقاء برودة الشتاء، وبهذا تكون المشربية قد أدت وظيفتها في التحكم في تدفق الهواء إلى داخل المبنى صيفا أو شتاء.

ج- ضبط رطوبة الهواء:

تقوم المشربية بضبط رطوبة تيار الهواء المار من خلالها إلى الحيز الداخلي بفضل طبيعة المادة المصنوعة منها وهي الخشب، فالخشب مادة مسامية طبيعية مكونة من ألياف عضوية تمتص الماء وتحتفظ به ثم بعد ذلك يمكن أن تطلقه، ولكن يشترط لكي تقوم المشربية بأداء هذه الوظيفة ألا يتم طلاؤها بمواد تقوم بسد مسام الخشب الطبيعية تماما، فتحقق عملية امتصاص رطوبة الهواء ثم إعادة إطلاقها للجو مرة أخرى.

فالهواء المار من خلال المشربية يفقد بعضا من رطوبته وذلك بامتصاص الخرط الخشبي لها إذا كانت معتدلة البرودة كما تكون في الليل عادة، وأثناء النهار وبسقوط ضوء الشمس المباشر على المشربية فإنها تفقد هذه الرطوبة بالتبخير فيمتصه الهواء المتدفق من خلالها وبذلك تزداد رطوبته خاصة في المناطق التي تمتاز بالجفاف.

وتزداد كفاءة المشربية لأداء هذه العملية في حالة استخدام وحدات خرط كبيرة نسبيا، حيث يكون لها مساحة سطح أكبر لامتصاص بخار الماء، وبالتالي يكون لها قدرة أكبر على إطلاق الماء بالتبخير لمدة أطول، وهي عملية ذات فائدة كبيرة في المناخ الحار الجاف.



إحدى مشربيات بيت السحيمي من الداخل في القاهرة

وفي حالة ما يتم وضع جرار ماء صغيرة في بروز المشربية، فإن الماء يبرد بفعل التبخر الناتج عن حركة الهواء وتخلله خلال المشربية، ومن جهة أخرى تزداد رطوبة هذا الهواء نتيجة مروره على الجرار الفخارية الرطبة بفعل الماء داخلها، وبذلك يمكن أن تساهم المشربية بطريقة غير مباشرة أيضا في زيادة رطوبة الهواء، وهو أسلوب تقليدي كان يتبع كثيرا في المباني الإسلامية.

د- تحقيق الخصوصية والربط بين الداخل والخارج:

إلى جانب الوظائف المناخية المتعددة التي تقوم بها المشربية كأحد عناصر المعالجة البيئية في العمارة الإسلامية، فإن لها وظيفة اجتماعية هامة أخرى، حيث تقوم المشربية بتحقيق وظيفتين متعارضتين، فهي تقوم بتحقيق الخصوصية الكاملة لأهل المنزل، وفي الوقت نفسه تربط الداخل بالخارج عن طريق رؤية المنظر الخارجي باستثناء إعاقة بسيطة دون فقدان عامل الخلوة الذي يعطى الساكن شعورا بالاطمئنان.

ونظرا للوظائف الهامة التي تؤديها المشربيات فقد انتشرت في معظم البلاد العربية والإسلامية، فظهرت في اليمن للمرة الأولى خلال فترات الحكم العثماني وعرفت باسم «الشبابيك التركية»، وتعد مدينة صنعاء ومدينة «زمار» القديمتان من أغنى المدن اليمنية بالمشربيات، وهي تظهر فيهما على واجهات المباني بأشكال عديدة ومتنوعة، ولا يزال باقيا منها أمثلة عديدة حتى اليوم، كما شاع استخدام المشربيات في عمارة المساكن في المملكة العربية السعودية بمدينة جدة ومكة المكرمة والمدينة المنورة والطائف، وتعرف في السعودية باسم «الروشن» وهو يختلف في تكوينه وفي بعض تفاصيله عن المشربية المصرية.

لقد احتوت المشربيات على العديد من العناصر الجمالية والزخرفية التي توضح إبداع الفنان المسلم، فقد احتوت جلسات المشربيات على العديد من أشكال الحشوات الخشبية، ومن أشهرها الأطباق النجمية أو المفروكة، كما احتوت ضلف المشربيات على أشكال مختلفة من الخرط الخشبي خاصة الميموني أو المخرز، كما توجت المشربيات بأشكال بديعة من الشرفات الخشبية أضفت عليها شكلا جماليا يمتاز بالرقة والرومانسية.

مشربيات حديثة بمبنى سكني بالقاهرة من تصميم د. يحيى وزيري

وعلى العكس مما يعتقد البعض فإن المشربيات لم يقتصر وجودها على بيوت ومساكن الأثرياء فقط، فقد وجدت في بيوت الفقراء والعامة أيضاً، ولكن بأسلوب تصميمي مبسط يمتاز بقلة الزخارف مع استعمال الخشب البغدادلي بدلا من الخشب الخرط، والخشب بالبغدادلي عبارة عن قطع مستطيلة أو نصف دائرية من الخشب عرضها حوالي ٢ سم توضع بجوار بعضها مع ترك فراغ بينها يبلغ ٢ سم وعلى زاوية ٤٥ درجة من طبقتين فتكون ما يشبه خرط المشربية، وتؤدي العديد من وظائفها ولكن بتكلفة مادية رخيصة نسبيا، وفي أحيان أخرى يتم تفريغ ألواح الخشب الأبلكاج بمنشار الأركت للحصول على أشكال زخرفية هندسية أو نباتية، وهو أسلوب آخر استعمله المصممون الأوائل كبديل للخرط الخشبي.

إن استعمال المشربيات في العمائر الإسلامية لم يقتصر فقط على البيوت أو القصور ولكن امتد إلى العديد من العمائر الأخرى كالوكالات، ومن أشهرها مشربيات وكالة الغوري، أو الخانات كخان الزراكشة في القاهرة، كما تم استخدام المشربيات في واجهات بعض المدارس والمساجد ومن أمثلتها المشربيات الموجودة في المدرسة الكاملية من العصر الأيوبي في شارع المعز لدين الله، والمشربية الموجودة في مدرسة أسنبغا في القاهرة، والمشربية الموجودة في مسجد يوسف أغا في ميدان باب الخلق في القاهرة أيضا.

وعلى الرغم من انتشار الواجهات الزجاجية في معظم المباني الحديثة في الدول العربية والإسلامية، التي لا تلائم المناخ الحار فيها نتيجة التأثر بالعمارة الغربية، فإن هناك بعض المحاولات التي يقوم بها عدد من المعماريين العرب لإعادة توظيف واستلهام المشربيات في واجهات المباني المعاصرة، ومنها بعض المحاولات الجادة التي لا تقتصر على النقل الشكلي أو الجمالي فقط، بل تمتد هذه المحاولات إلى تطوير أسلوب تصميم المشربيات لتتلاءم مع المباني والأبراج المرتفعة.

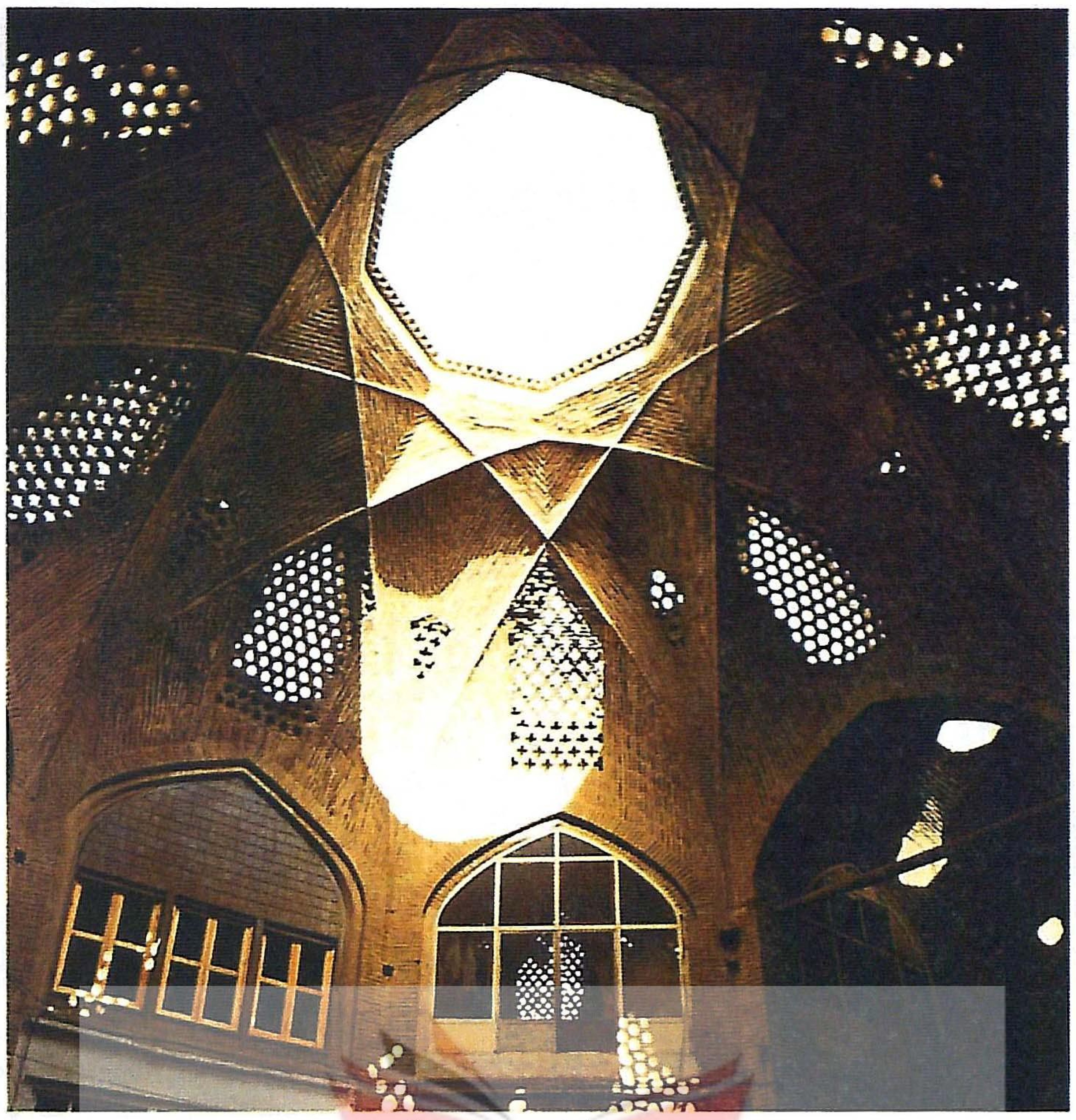
إن العودة إلى استخدام المشربيات وبعض العناصر التراثية التي ما زالت صالحة للاستخدام في عصرنا الحالي، ولو بأسلوب تصميمي معدل كما كانت صالحة للاستخدام في الماضي، يعتبر احتراما وانتفاعا بتراث معماري ضخم تركه الأجداد لا يجب أن نفرط فيه بسهولة بدعوى أن هذا التراث يصلح فقط للعرض المتحفي، متناسين أن العبرة تكمن في استمرارية صلاحية الكثير من عناصر هذا التراث للتصدي للعديد من المشكلات البيئية والاجتماعية التي تعانيها مختلف المجتمعات العربية

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في القرن السابع للميلاد ساد الإسلام بقاعا متعددة من العالم، وساهم في تغيير وتطوير النسيج العمراني للكثير من الدول التي استضاءت بنوره حيث شاركت الحضارات المتعددة من أسبانيا وحتى الهند في بناء صرح الحضارة الإسلامية ولمعان نجمها.

ومن البديهي أن يكون لكل من هذه الحضارات حصص متباينة ومتفاوتة، فالحضارات العريقة تركت بصماتها بشكل واضح في شموخ وسمو هذا البناء، وكان لإيران نصيب كبير منها. فبعد الفتح الإسلامي ترك الإيرانيون آلهتهم «أهورا مزدا» وآمنوا بالله الواحد القهار، وحولوا معابد النار إلى مساجد يعبدون فيها ربهم. وشهدت إيران منذ تلك الفترة حتى الآن طفرة معمارية ونقلة نوعية في هذا الفن العريق.

الكويت - حسن محمد خاكرند



سراي حاج كريم - بازار درباغ

شهد القرن العاشر قمة ازدهاره

فن العمارة الإسلامية في إيران

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شهد فن العمارة في فترة حكم السلاجقة تألقا وشموخا واضحا، واستطاع المعمار الإيراني أن يبدع أعمالا خالدة من خلال إنشاء المساجد العظيمة، والمدارس الكبرى، والخانات الواسعة، والمقابر المزينة بأحلى قطع القاشاني الملون بألوان لازوردية زاهية والمطلي بالذهب والمطعم بالأحجار الكريمة والفسيفساء.

أما في فترة حكم الايلخانيين والتيموريين فقد انحسر الإبداع الفكري، ولم تسمُ سوى جوانب من الفنون والصناعات اليدوية كالمنمنمات والرسوم وفن التذهيب، واستمر هذا المنوال حتى تأثر المغول تدريجيا بالفنون الإيرانية والإسلامية، وبعد أن اعتنقوا الإسلام أبدوا تفهما للفنون وإقبالا نحو الأدب، حتى غدا بلاطهم في بغداد وتبريز وسلطانية موئلا للأدباء والفنانين والعلماء الذين خلفوا في مدن تبريز ومراغة وسلطانية مراكز علمية يشار إليها بالبنان، منها على سبيل المثال لا الحصر مرصد مراغة المعروف وكذلك العديد من الأبنية العامرة والأبراج العالية وبأسلوب العمارة السلجوقي نفسه.

العهد الصفوي

تعتبر الفترة الصفوية من أبرز فترات تألق الفن الإيراني بعد الإسلام، ففي عام ١٥٠٢ بدأ الشاه إسماعيل عهد السلسلة الصفوية، وأسس العشرات من المراكز الصناعية والفنية في إيران، وأضحت تبريز عاصمة هذه السلسلة موئلا للفنانين والخطاطين والرسامين والمبدعين، وشهدت الصناعات والمشغولات اليدوية أوج سموها من خلال استعمال البلاطات الملونة في المباني الشاهقة، أو من خلال الصناعات النسيجية وحياكة الأقمشة.

وفي أواخر عهد الشاه عباس الصفوي، انتقلت العاصمة من تبريز إلى أصفهان التي أصبحت لؤلؤة تلمع على جيد المدن الشرقية، بعد أن ازدهرت أسواقها، وتألقت قصورها ومساجدها وبساتينها، وازدانت المباني بأجمل أنواع القيشاني، وأبهاه فكان مسجد الشيخ لطف الله ومسجد الإمام، وميدان نقش جهان المرصع بأجود أنواع الآجر ذي الألوان السبعة وبقياسات متنوعة، تضفي جمالا آخاذا على أسلوب البناء وروعته. إن بناء البوابات والدراويز الكبرى المطعمة ببلاط القيشاني الشفاف ومزينة بالجص قد ازدهر في عهد الصفوي وبرع في بناء المنائر ونصب القبب وإنشاء الصحن الواسع بأفنيته المترامية الأطراف وأوصل فن العمارة إلى أعلى القمة وسموه، وجاءت الأبنية والعمائر الشاهقة مثل قصر عالي قابو وقصر الاربعين عمود (جهل ستون) والجنائن الثمانية وقاعة الاشراف في أصفهان، وكذلك العديد من المباني المتألقة في قزوين لتبرهن على استتباب الأمن وازدهار الحياة في العهد الصفوي.

لقد كان القرنان العاشر والحادي عشر الهجريان قمة عنفوان وازدهار فن العمارة الإسلامية في إيران، وكانت أصفهان أهم وأجمل مدن عاشت عصرها الذهبي في هذه الفترة حينما انتخبها الشاه عباس الصفوي عاصمة له، ورسم لها خريطة جديدة، وشق الطرقات الواسعة وزينها بأشجار باسقة، وربط جانبي المدينة بجسور حجرية تقف اليوم شاهدا حيا على إبداع العمارة الإسلامية.

مسجد جامع، محراب الجايتو

ويعتبر مسجد الإمام الواقع في جنوب الساحة من أهم الأبنية في القرن الهجري الحادي عشر حيث نرى الألواح الطينية للمسجد مزينة بالقاشاني المعرق، ومكتوبة بخط الثلث بيد الخطاط البارع علي رضا عباسي، ونرى بصمات المعمار الإيراني الكبير علي أكبر أصفهاني في كل زاوية من زوايا المسجد.

وعلى الجانب الآخر من هذا الميدان الشاسع نرى قصر عالي قابو بإيوانه الرحب وطوابقه الستة، وكل طابق مطعم بأحجار الزينة والرسوم الزاهية وتقاطيع الجبص والفسيفساء الذي يسلب اللباب بجماله الأخاذ.

وهناك يشمخ مسجد الشيخ لطف الله في شرق الميدان المترامي الأطراف بقبته الخضراء الإنسيابية والمكسوة بالقاشاني. وهو يجسد نمط العمارة الإسلامية في زخرفة الجدران وواجهات المساجد باستعمال الآجر في أعمال الزخرفة الهندسية والكسوات الخارجية، كما بلغ استخدام الفسيفساء والأعمال الخزفية ذروته بتخطيط وتنسيق مذهل وصحن نسيج ورواق تحيط به الأعمدة الأسطوانية.

ويعتبر قصر الاربعين عمودا من أروع القصور المشيدة على عشرين عمودا اسطوانيا، وقاعة للمرايا، وإيوان فسيح بسقوف منقوشة ومطعمة بالأحجار ومذهبة، تزينها رسوم بديعة، تجعلها من أجمل قصور هذه الحقبة التاريخية.

أما قصر الجنائن الثماني فإنه يضم مجموعة من بساتين مقامة على جانب قاعة الاحتفالات الفخمة، وقد استخدمت أحجار الرخام والمقرنصات والرسوم البديعة لتضفي جمالا رائعا على هذا القصر الذي ازدان بمشغولات الفسيفساء التي ضاعفت من جماله وهيبته.

مدرسة البساتين الأربعة أثر معماري باق من هذا العهد ما زالت تسمو بمأذنتيها الشامختين وقبتها المتلألئة ومدخلها الرائع، حيث أمر الشاه عباس الصفوي ببناء الخانات من الآجر أو الحجر، وبنى الجسور الضخمة لربط ضفتي المدينة ببعضهما، فكان جسر ٣٣ قنطرة وبطابقين على نهر زاينده في وسط أصفهان بطول ٣٠٠ متر وعرض ١٤ مترا وعلى جانبيه ممر مسقف للمشاة، ليتحقق سمو العمارة الإسلامية. وهناك جسر الخواجة (بل خواجه) على النهر نفسه بطول ١٣٢ مترا وعرض ١٢ مترا وفيه غرف صغيرة على طول الجسر مزينة بالقاشاني وبالرسوم الجميلة.

من خلال نظرة إجمالية إلى هذه الفترة، نشاهد ازدهار الفنون ومرورها بعصرها الذهبي في إيران، حيث أن حياكة السجاد شهدت قمة ألقها وعنفوانها من خلال رسامين كبار أمثال بهزاد ورضا عباسي والسلطان محمد الذين برعوا في اختيار الألوان وتناسقها، وبلغوا بهذه الفنون قمة الكمال والألق.

وبعد مسيرة حافلة بالازدهار والتطور شهدها العهد الصفوي والقاجاري، عاشت الفترة البهلوية فترة اضمحلال وتدهور من خلال دخول المنشآت العصرية كالحديد والاسمنت، وتدخل المهندسين الأجانب الذين غيروا انماط الفن المعماري الأصيل واستبدلوه بأساليب مستوردة لا تنسجم مع طبيعة التكوين البنائي لمدينة أصفهان ولامع تضاريسها الجغرافية، وإنما جاءت لتواكب النمط الغربي. ومع ذلك فقد حاول بعض البنائين التوفيق بين النمطين، فظهرت مشيدات مثل قصر سعد آباد وقصر مرمر وثانوية البرز ومبنى وزارة الخارجية في طهران. إلا أن الأساليب المعمارية الحديثة بدأت تغزو المدن التراثية العريقة رويدا رويدا، وتقتحم التراث الحضاري الزاخر بالفنون.

المميزات والسمات

إذا أردنا أن نبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام من دون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الاختصاصيين، علينا أن نعرف المواد التي استخدمها المعمار الإيراني، وأن نبين لاحقا أنواع العمائر التي شيدها، والعناصر المعمارية التي ابتدعها أو نبغ في استخدامها، ثم الأساليب

الزخرفية التي اتخذوها لتزيين المباني.

تؤكد العمائر المندرسة والآثار المتبقية منها حتى يومنا هذا أن المعمار الإيراني استخدم الطوب والحجر والخشب. كان استخدام الطوب اعم، لأن نقل حجر من المحاجر كان يتطلب نفقات باهظة ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق الذين لم يكن لهم يد في استخدام الآجر، لقلة الخشب والحجر. بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران. فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمائر الحجرية كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر، لا تزال انقاض بعضها قائمة إلى اليوم.

استعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة العمائر، فضلا عن استعمالهم الطوب نفسه في الزخرفة. فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما إلى ذلك من الرسوم لتزيين العمائر والمآذن.

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الإيرانية منذ العصور الأولى هو الذي صرف البنائين عن تزيين العمائر بالحليات المعمارية المجسمة التي نرى مثلها في العمارة القوطية مثلا، والتي لا يمكن اتقانها إلا بنحتها في الأحجار الكبيرة نحتا دقيقا. وفضلا عن ذلك فإن قلة النفقات شجعت المعماريين الإيرانيين على كثرة تشييد المباني، ومهدت لهم طرق التجارب والإبداع فيها، مما لا يتيسر تماما في العمائر الحجرية ذات النفقات الطائلة.

وامتازت بعض المناطق الإيرانية، مثل شيراز وأصفهان، باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة، كما ان بعض المساجد القديمة كانت فيها أعمدة من الخشب، وشيد الإيرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة ولا سيما في قزوين ونيسابور.

تأثر تصميم العمائر الإيرانية في الإسلام ببعض الأساليب المعمارية التي ورثها الإيرانيون عن الفنون القديمة التي ازدهرت في الهضبة الإيرانية وفي بلاد الجزيرة، والمدخل ذي العقد الكبير، كما اختلف تصميم العمائر في بعض المقاطعات الإيرانية عنه في البعض الآخر. بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية، فكان أهل الشمال، مثلا بما فيه من البرد القارس يميلون إلى المساجد المسقوفة المغلقة، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الحصن والأبهاء المكشوفة.

ولكن تصميم المباني كان بسيطا إلى حد كبير، وكان المعماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية والزخرفة والانتفاع بنظارة الألوان في الكسوات الخزفية. والواقع أن هناك تباينا عظيما بين ما في العمائر الإيرانية من بساطة المظهر الخارجي، وما ينبعث من داخلها من سحر جذاب وثروة زخرفية عجيبة.

ومما يزيد زخارف العمائر الإيرانية الإسلامية، ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، ادركها المعماريون بتقسيم الجدران إلى إطارات أو حشوات كبيرة تناسب السطح وتخفف السأم الذي قد يبعثه التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة.

الفتح الإسلامي

شيد الإيرانيون في العصور الإسلامية السالفة الكثير من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلا عن القصور الجميلة. أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكتاف. وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سببا في سرعة تهدم المساجد، ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعا عن سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت. غير أن الإيرانيين لهم مميزات خاصة في عمارة المساجد كما في أبنية المدارس، وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها، وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة، الذين اتخذوها - كما اتخذها المغول والتيموريون من بعدهم - أداة لنشر التعاليم الإسلامية. أما تخطيطها، فقوامه صحن مكشوف، تطل عليه قاعات ذات قباب، ويتكون من كل منها إيوان في وسط كل واجهة من الواجهات الاربع التي تشرف على الصحن، وتحف بالايوانات قاعات، في طابقين، يسكنها

مقبرة بابا ركن الدين

الأساتذة والطلبة. واقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في أصفهان، يرجع تاريخها إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي).

وتعتبر هذه المدرسة أعظم الجوامع الإيرانية حيث خلط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الاكتاف، وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة، وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة.

كانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية، ولا غرو فقد كان الإيرانيون ولا يزالون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم. وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين، مما يكسبها طابعا دينيا، بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون في مقابر على شكل أبراج. كما في قبر الست زبيدة في بغداد، وهذا ما يعطي الدليل الدامغ على ولوج الأيدي المعمارية في بناء عمارة بغداد. أما الأضرحة ذات القباب فلعل المعماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلينية والمسيحية الشرقية، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس والعباسيون القبة التي لا تزال في سامراء والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر. ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح إسماعيل بن أحمد الساماني (٩٠٧م)، وضريح السلطان سينجر السلجوقي (١١٥٧م). غير أن مقابر أفراد الأسر الحاكمة تكون على شكل أبراج أسطوانية في معظم الأحيان، ولها سقف مخروطي الشكل، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل في آسيا الوسطى. وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمية الشكل كما في أبراج دماوند والري وورامين.

وعنى الإيرانيون بتشييد الخانات الضخمة كمأوى للمسافرين والقوافل. وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة، مما يكسبها الرونقة والفخامة.

أما الأسواق في إيران فكانت - كما في سائر الأقطار الإسلامية - طرقات ذات حوانيت صغيرة، ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة، كما نرى في سوق الشاهاني في مدينة أصفهان.

أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية، لكننا اليوم نكاد لا نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) على رغم من انقاض مقر السلطان (الب أرسلان) التي عثر عليها في نيشابور وانقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوه والري، وفي العصر الصفوي كانت قصورا صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها. وقد وصف الرحالة الأوروبيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فاطنبوا في ذكر ما فيها من مظاهر الترف والنعيم وحسن الذوق. وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية والزجاجية الجميلة. حيث كان المعمار الإيراني في القرن التاسع عشر يستخدم إضافة للزخرفة الرسوم على الجدران والسقوف، أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم. وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الإطارات التي تناسبها على الجدران.

ولكن الملاحظ في هذه اللوحات أن رساميها قد تأثروا بالأساليب الفنية الغربية. ويشك بعض المؤرخين في أن تكون هذه اللوحات رسمت بأيدي فنانين إيرانيين - وهذا ما يعتمده الغربيون دائما فهم يشككون في أي عمل كبير لشرقي بشكل عام ولمسلم بشكل خاص - وينسبونه لفنانين غربيين نزحوا إلى إيران طمعا بالمكافآت المغرية التي كان يتقاضاها الفنان في إيران، غير أن البعض يدحض هذا الرأي لكون أن بعض هذه الرسوم موقعة من قبل فنانين إيرانيين. وخير الأمثلة على ذلك اللوحات العشر النفيسة للدكتور علي باشا إبراهيم في القاهرة، التي أهداها إليه آنذاك شاه إيران، إن بعض هذه اللوحات مؤرخ سنة ١١٤٠هـ (١٧٢٨م) وعليها توقيع المصور زين العابدين.

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرية والعقود المدببة والعقود البيضاوية. وفي القرن الثالث الهجري (التاسع ميلادي) شاع استخدام العقد المدبب، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية، وانتشر استخدامه في كل العمائر الإيرانية وصار ينسب إلى إيران. حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض واجهات مساجدها زهاء عشرين مترا. وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سحرا وجمالا عظيمين، وفي واجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقد. وتعلو المداخل الصغيرة التي توصل إلى داخل المسجد.

وأخيرا من المفيد أن نشير هنا إلى أهم إنجازات العمارة الإيرانية في بناء المساجد والمدارس وتتجسد هذه الإنجازات في:

١- مسجد الجامع في أصفهان تم بناؤه في القرن الثاني للهجرة، وتبلغ مساحته ٢٠ ألف متر مربع.

٢- مسجد الإمام سلطاني في مدينة أصفهان أيضا تم بناؤه عام ١٠٢١هـ، أي في عهد الشاه عباس صفوي، ويعتبر من الفنون النادرة للقرن الحادي عشر للهجرة ويحتوي المسجد على منارتين يبلغ طول كل واحدة منهما ٤٨م وقد تم الانتهاء من بناء المنارتين في العام ١٠٣٧هـ.

٣- مسجد السيد ويعتبر هذا المسجد من الأبنية التاريخية الشهيرة في أصفهان يعود بناؤه إلى القرن الثالث عشر الهجري.

٤- مسجد جامع شاه قديم، يعود تاريخ بنائه إلى العصر الصفوي سنة ٢٨١هـ ويعتبر هذا المسجد من أقدم المساجد في مدينة شيراز.

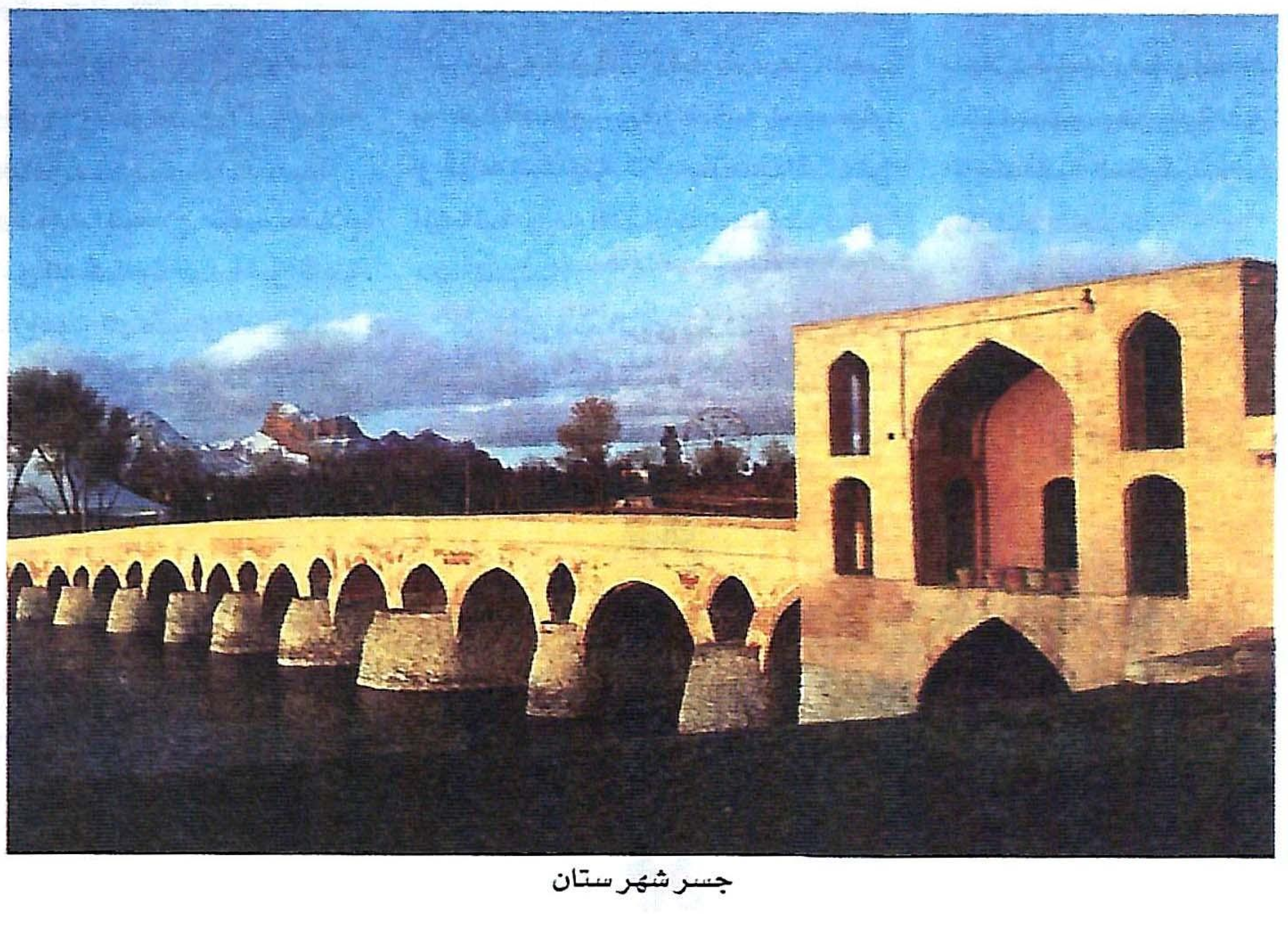
٥- مسجد وكيل شيراز: وهو من الأبنية التاريخية المهمة، شيد في القرن الثاني عشر للهجرة، وقد تم بناء هذا المسجد في عصر كريم خان زند يحتوي على صحن كبير و٤٨ من الأعمدة الصخرية المزخرفة بالآيات القرآنية، وفيه ١٤ سلما صخريا.

٦- المسجد الجديد: يقع هذا المسجد في شيراز أيضا وقد تم بناؤه على أيدي أتابك سعد بن زنغي في القرن السادس للهجرة.

٧- مدرسة خان شيراز: يعود تاريخ بناء هذه المدرسة العلمية إلى العهد الصفوي سنة ١٠٢٤هـ.

٨- مسجد الشيخ حقي الدين ويقع هذا المسجد في اردبيل ويضم مجموعة كبيرة من الابنية التاريخية الهامة. منها بقعة (عالي قابو) مقبرة الشيخ صفي، مقبرة شاه إسماعيل، مسجد جن مهارا، ويعود تاريخ أقدم مكان لهذه المجموعة إلى النصف الأول للقرن التاسع للهجرة وقد أكمل بناء هذه المجموعة التاريخية في العهد الصفوي.

٩- مسجد (مدرسة) آغار كاشان: وتقع هذه المدرسة العلمية في مدينة كاشان وتعتبر من أشهر المدارس وأعرقها في القرن الثالث عشر للهجرة (العصر القاجاري)، يضم هذا المسجد قبة كبيرة ومنارتين. والمساجد والمدارس الآنفة الذكر ليست هي كل ما تحتويه إيران من إرث تاريخي إسلامي، بل أن هناك الكثير الكثير، وما أردنا إلا أن نجمل في ذكر بعضها فقط ◆



جسر شهر ستان

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

شغلت العلاقة المتشابكة بين السينما المصرية وثورة يوليو، اهتمام الباحثين والنقاد، ويبدو الحديث عنها للوهلة الأولى وكأن السينما التي انبثقت عن الثورة، راكمت وعززت تحولات المجتمع التاريخية، أو أن تلك التي قامت في سياق تموضع المصالح ارتدت في لحظة من اللحظات وتحولت إلى علاقة سوء فهم وارتباك.

ويواجه الباحث في هذه المسألة عدة معوقات، إذ يبدو أن أساس هذه الصعوبة يعود إلى موقع هذا الفن في خارطة الثقافة المصرية، ذلك أن التجربة الناصرية لم تقارب هذا الفن بوصفه يستبطن في ذاته أبعادا متعددة ومتداخلة، ويحمل نزاعات هائلة، تربك مرجعية الإحالة والفهم، وتنقض بعض العادات والتصورات وتملك القدرة على الكشف والإظهار، رغم أن ثورة يوليو أبدت فائق الاهتمام بهذا الفن كعنصر محرك وداعم في بنية الثقافة.

سمير صالح - مصر

بعد مرور خمسين عاماً

ثورة يوليو والسينما.. من الحلم إلى الارتداد

مشهد من فيلم «السوق السوداء»

الآن وبعد مرور خمسين عاما على إعلان قيام ثورة يوليو ما زالت بعض المعوقات تطرح نفسها بإلحاح، وكلها ترتبط ببعض الأسئلة التي ما زالت محل نقاش بين النقاد العرب حول تحديد هوية السينما في الحقبة الناصرية، ومعرفة المتغيرات التي أفضت إلى ارتدادها ووقوفها في الاتجاه المعاكس لأفكار ومفاهيم الثورة رغم الدعم اللامحدود لها من قبل هذه الثورة، كما ترتبط أيضا بكيفية قراءة تعدد الأصوات السياسية والثقافية داخل السينما المصرية، فهل هي سينما ذات نموذج واحد، يحمل طابعها الخاص والمتجانس، أم أن هذا الكل يخفي تجددا يفرض الحديث عن نماذج ونمطيات مختلفة ضمن الفترة ذاتها.

من المفارقات أن يرتبط العصر الذهبي للسينما المصرية في المرحلة الناصرية، وفي المقابل فإن أكثر فترة تاريخية معاصرة تعرضت للنقد والتجريح سينمائيا هي المرحلة الناصرية، فيكاد يتفق معظم الباحثين على الأثر الكبير الذي أحدثته ثورة يوليو، في متغيرات السينما المصرية، ومحاولة السينما التجارية احتواء هذه المتغيرات وتجييرها لخدمة أهدافها وأهوائها.

فقد كان اهتمام الحركة الناصرية بالسينما بالغ الدلالة، من حيث التعويل عليها كإحدى الركائز الهامة لتغيير الإنسان والمجتمع، وكانت التفاتة الراحل جمال عبدالناصر إلى السينما ودورها في العهد السابق على الثورة، ودراسته العميقة لأسلوب عملها، تأتيان في سياق «مصرنة» السينما وجعلها سينما وطنية، بعد أن كانت في أيدي غير المصريين إنتاجا وتوزيعا، بل وأكثر من ذلك فإن هذه السينما بمواضيعها النمطية وميلودراميتها الفجة التي تحيل قصص الحب إلى غايات في ذاتها، وتسطح العالم الخارجي إلى مجرد مقولات باهتة تنقسم ما بين الخير المطلق والشر المطلق، فيصبح التكرار للخطاب الفني والفكري، يلعب دورا مضللا، ويحيك الواقع بشكل مجاني من خلال صناعة الأحلام الوردية.

حيث يشاهد المتفرج صورة الفلاح المصري وابن الباشا، وكأنهما من طينة واحدة، تغزوهما الهموم والانفعالات، ويواجهان المعوقات والحواجز نفسها التي تقف كعقبات أمام مشاعرهما. فالفلاح يغرم بالسيدة الثرية، أو ابنة الباشا، وابن الباشا يعشق فتاة فقيرة، هذا الحب يحفل بالمصاعب، ويقع ضحية لسوء فهم، أو مؤامرات دنيئة، لكنه ينتصر دائما على الشاشة، وأبدا النهايات السعيدة ترافق هذه السينما.

في مثل هذه الرؤى يختزل مفهوما الصراع والتناقض في أصليهما الاجتماعي والطبقي إلى مجرد علاقات حب وزواج، غيرة وانتقام، وتصبح السينما بديلا دخانيا يعمي المشاهدين عن رؤية أنفسهم، وعن رؤية أفق العلاقات الاجتماعية الحقيقية، وتعويما للمشاكل وتضليلا للحقيقة.

إن مفهوم الميلودراما التجارية المصرية، وعلى نحو ما تم طرحه، فرغ الإنسان من محاولاته المعرفية، وخبراته الاجتماعية، الأمر الذي أفضى بالثورة إلى العمل على مساندة الأعمال الهادفة للخروج من أسر هذه النمطية الميلودرامية والقضاء على تيمات السينما السائدة، وإزالتها من الوجود.

يذكر الناقد عبدالغني داوود أن «النظام المستجد تعامل معاملة غير كريمة مع أفلام ما قبل عام ١٩٥٢، ووضعها بين قوسين، كما حدث في فيلم «الله معنا» للمخرج أحمد بدرخان، الذي منع من العرض ثلاث سنوات لمجرد أن بعض لقطات صورت الفيلم قبل عام ١٩٥٢».

وليس عبثا أنه مع سيطرة الضباط الأحرار على مجمل التفاصيل السياسية والاقتصادية في البلاد، وبتبلور منجزهم هذا استشعرت السينما المصرية الاتجاه المتغير لآليات العمل داخل المجتمع المصري، وتحديدا في بناء الفوقية، فرحيل الملك فاروق عن مصر، وتفتيت سلطة الباشاوات والرموز السياسية المرتبطة مع القصر، جعلا هذه السينما تتريث بداية لترى طبيعة الاتجاهات الحقيقية لهذه السلطة، ومن ثم فإن هذه السينما عملت على مهادنة السلطة الجديدة، إذ سرعان ما قدمت من خلال المخرج حسن حنفي فيلم «يسقط الاستعمار» ١٩٥٣، مطلقة الشعارات بما تحمل من إيحاءات ودلالات تدغدغ العواطف الوطنية. كذلك ظهر فيلم «حكم قراقوش» في عام ١٩٥٣ الذي حاول اظهار مفاسد النظام الملكي والسخرية منه. ومنذ عام ١٩٥٢ وحتى عام ١٩٦٢ ظهرت أفلام تنتقد الوضع قبل الثورة منها «مصطفى كامل، في بيتنا رجل، صراع في الوادي، الوحش».

وظهرت بعد حرب ١٩٥٦ أفلام «سجين أبو زعبل، جميلة، بورسعيد»، بل وتعدى الأمر ذلك ببروز عدد من الأفلام أبطالها ضباط ولعل أبرزها فيلم «رد قلبي» للمخرج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٨، ففي هذا الفيلم تنزاح الصورة قليلا فيتحول ابن الباشا، ابن فلاح فقير، يعشق ابنة الباشا، فلاح يبدو في صورة ضابط، ولكنه لا يبتعد عن حدود التفاصيل المصاغة ذهنيا في نمطية السينما الميلودرامية، فهو وإن كان ضابطا ومشاركا في قيادة الثورة، وسيم، ناعم، هادئ، وشاعري، تأسره معيقات الحب، وتسكنه ذكريات معشوقته، وتدور كل أحلامه ومستقبله في تعلقه بهذا الحب، الذي يشكل الانتصار فيه، أقصى ما يمكن أن ينتجه عقل وجسد هذا البطل؟

الأمر الجدير بالتأمل هو أن طبيعة الرؤى والمواقف التي انتهجتها ثورة يوليو، وحددتها لأهمية الثقافة ومن بينها الفن السينمائي في بناء الإنسان الجديد، اشرت الى السينما التجارية السائدة، بضرورة التكيف مع منطلقات هذه الثورة ولو بشكل شعاراتي، وهذا التكيف لم يأت دفعة واحدة، بل رافقته سلسلة من الخطوات افتعل خلالها بعض السينمائيين الإيمان برسالة الثورة تمهيدا لإفراغها من داخلها.

إن مثل هذه الأفلام التي كان من المفترض عليها تكريس الانعطاف الجذري، والتغيير التاريخي الذي تشهده

> رافقت النهايات السعيدة السينما المصرية طوال تاريخها وانتصر الحب دائما، مما أدى إلى اختزال مفهوم الصراع والتناقض الاجتماعي والطبقي إلى مجرد علاقات حب وزواج

المجتمع المصري، يضيء دور السينما المصرية في تلك المرحلة، وطبيعة أفكارها النمطية التي استطاعت التسلل إلى الثورة من الداخل، حيث بدأوا بصنع أفلام تلامسها، الأمر الذي أدى إلى اقترابهم الحثيث من السلطة الناصرية. لا سيما بعد تقديم بطاقات اعتمادهم من خلال الأفلام التي تشدد على الشعار، وعلى الشكلي من آليات الصراع. هذه الخطوات أعقبتها محاولات متتالية لتحريف الرسالة الناصرية، محاولات نابعة من معرفة بالرسالة ذاتها، فتحور وتحرف، وتزكي احتمالات السقوط، كما أنها تعطي الدفع لاشتقاق خطط تضمن لها استمرار حركة الدفع لمفهومها عن السينما، والأثر الذي يجب أن تخلقه، ولا تكتفي هذه السينما بصنع أفلام تغازل النظام، بل الغريب أن تصنع هذه السينما وبعقليتها التجارية المهيمنة، أفلاما تشيد بالتحولات الاشتراكية مثل «الباب المفتوح، صراع الأبطال، فجر يوم جديد، جفت الأمطار»، رغم إدراكها لما تحمله هذه التحولات من تهديد جدي لمواقعها.

ومن بين هذه الأفلام يتميز فيلم «جفت الأمطار» للمخرج سيد عيسى، كونه لا يقدم احتفالية فارغة المضمون بالإصلاح الزراعي، بل يقوم بقراءة ما خلف السطور لطبيعة العلاقة ما بين الفلاح والأرض، إضافة إلى طبيعة الإصلاح الزراعي. فالفلاحون متمسكون بأرضهم، والسلطة تريد مصادرة الأرض لتقيم عليها جامعة، وفي لحظة تتبدى الأمور وكأنها تذهب نحو الهاوية، يقوم العقلاء بتليين الموقف بعدما يتضح أن من يقف وراء رفض الفلاحين شيخ القرية، وأصحاب الأرض المالكون وينتقل الفلاحون إلى الأرض الجرداء، ليبدأوا حياتهم من الصفر، ويظهر نشيد المعاناة والاغتراب مع هذه الأرض، وبعد صراع مرير وقاس ينجح الفلاحون في زراعة أرض تكون لهم.

عندما نتأمل علاقة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر مع السينما، نجد أنها علاقة فريدة ونادرة، حيث مدها بالإمكانات المادية والمعنوية، لأنه كان من هواة السينما بحسب ما كتبه عنه الصحافيون، وكان يسرق فسحات من الوقت، ليعطي نفسه للسينما من خلال مشاهدته لأفلامها وعروضها، ومتابعتها عن كثب، وكثيرا ما كان يتدخل ليسمح بعرض أفلام منعتها الرقابة.

وبنظرة سريعة على القفزات التي حققتها السينما بعد ثورة يوليو نجد أن متوسط الأفلام ارتفع كل عام إلى ٦٠ فيلما، وبلغ عدد الأفلام المنتجة في السينما المصرية ٥٨٨ فيلما حتى عام ١٩٦٢، أي نحو ضعف عدد الأفلام المصرية منذ عام ١٩٢٧، وبلغ عدد دور العرض ٣٥٤ دارا عام ١٩٥٤، وشهد النصف الثاني من عقد الخمسينيات محاولة الدولة تأطير صناعة السينما في إنشاء مصلحة الفنون عام ١٩٥٥ أولا، والذي اقتصر إنتاجها على الأفلام القصيرة، ثم في إنشاء مؤسسة دعم السينما عام ١٩٥٧ التي ساهمت في تمويل بعض الأفلام، وإنشاء المعهد العالي للسينما عام ١٩٥٩، انتهاء بإنشاء المؤسسة العامة للسينما عام ١٩٦٢ لإنتاج الأفلام الطويلة.

مشهد من فيلم «جميلة»

القطاع العام

لا يقف الحديث عن تجربة القطاع العام السينمائي في مصر، على إهدار البعد الآخر وتجاهله «ونعني السينما التجارية»، ولا نمضي إلى البحث عن وهم التطابق ما بين سينما القطاع العام والخاص، ولكن تجربة القطاع العام في مصر، وإن كانت تمثل في حقيقتها تجربة مهمة، ومحاولة طبيعية لالتصاق السينما بالجماهير، إلا أنها كانت أسيرة التمدد المؤدلج والتأطيرات النظرية للسينما الخاصة المصرية، وللمعرفة المذهلة التي راكمتها هذه السينما.

فالقطاع العام وإن كان ينتمي إلى جهاز الدولة، ويعبر عن سياساتها، فإنه لم يقم على أسس متينة، وفهم السينما وعمل على صناعتها على قياس نموذج القطاع الخاص وفي ذلك أكثر من مفارقة، بل إن بعض الرموز السينمائية للقطاع الخاص تسللت إلى هذا القطاع وتسلمت مواقع مفصلية، أمكنها في كثير من الأحيان إبداء مواقفها ووجهات نظرها تجاه العديد من السيناريوهات الفيلمية، وبعبارة أخرى فإن القطاع الخاص عمل على توظيف القطاع العام لصالح مواقفه ومفاهيمه.

وكان اندفاع القطاع العام إلى الإنتاج مباشرة محاولة تشير إلى أكثر من معنى، حيث بدأت تظهر أفلام القطاع العام ولكنها لا تختلف في تفاصيلها وميلودراميتها الفجة عن أفلام حسن الصيفي وحلمي رفلة وحسن الإمام.

وإن كان القطاع العام قد حاول في مجال الإنتاج السينمائي أن يقيم توازنا معينا ما بين الأفلام التجارية والأفلام رفيعة المستوى، إلا أنه انتهى إلى إهدار الإمكانات المتاحة له لصنع سينما نظيفة ومراعاة الإصلاح والتغيير، وقد ظل الالتجاء إلى النمط الإنتاجي التجاري أسلوبا يمارسه القطاع العام، بحكم المنافسة الشرسة، ومحاولات تضييق الخناق عليه التي تمارس في السر من قبل القطاع الخاص. فكان من الصعب عليه أن ينجح وينافس السينما التجارية ذات التقاليد العريقة والأساليب المتوارثة في استقطاب المشاهد إلى أفلامها، ومن الطبيعي أن نجد القطاع العام السينمائي ينفصل عن دوره الذي اختارته الثورة له، بل والاستعلاء عليه.

ومما يحسب للقطاع العام في الوقت نفسه إفساح المجال والفرص أمام بعض الأسماء التي أصبحت من أهم رموز السينما العربية كيوسف شاهين، وشادي عبدالسلام، وعبدالرحمن الخميسي، وجلال الشرقاوي، وخليل شوقي، ونور الدمرداش، وسيد عيسى، وسعيد مرزوق.

فبعض هؤلاء المخرجين لم يكونوا يجدون فرصتهم لإخراج أفلامهم، وانتقاء مواضيعهم التي تتناسب مع أفكارهم ومفاهيمهم، وأغلبهم استطاع بفضل القطاع العام إخراج أول أفلامه التي كانت جيدة، نوعا ما، بالقياس لما كان موجودا في السوق.

ومما يحسب للقطاع العام أيضا ظهور أفلام جيدة في حقبة الستينيات، وخاصة منها تلك المقتبسة عن روايات أدبية مثل «القاهرة ٣٠، خان الخليلي، لا وقت للحب، الحرام، القضية ٦٨».

مثل هذه الأفلام حاولت أن تخرج عن سمات السينما السائدة، وتؤسس للسينما الواقعية بقيمها وتصوراتها، تلك السينما التي تتناول حياة البسطاء والهامشيين في أسفل المجتمع، وفي مواضيع صادقة وملحة، وإنسانية في الآن ذاته. سينما تسعى للتصالح مع الواقع من خلال تغييره، فتصبح أفلامها من أهم كلاسيكيات السينما العربية، وقد ساهمت هذه السينما في خلق جدل ثقافي متميز داخل الأوساط الثقافية، لأنها لا تؤجج شهوات الناس المختلفة في تصوراتهم، وأنظمتهم، وأوضاعهم، وعاداتهم وتقاليدهم، سواء منها ما عاصر الثورة، أو ما عاصر المرحلة الملكية. ولا ينكر أحد أن القطاع العام، قد سمح ببعض النقد الجريء، رغم قرارات المنع لبعض الأفلام من طراز «ميرامار، شيء من الخوف، والمتمردون».

هزيمة يونيو

خلق سقوط الأمة في وجدانها نوعا من الغباشة، ومجموعة من الاختناقات السياسية، ساهمت بدورها في صنع اختناقات فنية وثقافية، فبرز التخبط والقاء التهم جزافا جراء هذا الحدث الكارثي، وانسابت كتلة من التساؤلات زعزعت الاطمئنان الزائف ونزعت القداسة من فوق رؤوس البعض.

وقد عالجت السينما المصرية حالة الإنهيار العام، في تقويم المشاكل بحيادية غريبة، واستبدال تيماتها السينمائية لمفهوم ودور البطل / الذكر، إلى البطولة الجماعية، التي تغيب فيها الشخصيات، وتصبح مجرد ظلال باهتة لبطولة جماعية مهزومة، ويبدو في غياب البطل أو عجزه، تعبير عن عجز المثقف عن تطوير الأوضاع الاجتماعية والسياسية، وعن متاه ضمني بالأيديولوجيا القومية، منعت رؤيته للأشياء بطريقة مختلفة، وكذلك أيضا تعبير عن غياب الزعيم الذي يقود البلاد إلى شط الأمان.

وتصبح الأفلام تمارس فعل السقوط على مستوياته كافة، تجاه أي مشكلة سواء كانت سياسية أو اجتماعية، وتصبح عناوين الأفلام تمارس فعل الاستهزاء كفيلم «حواء والقرد» للمخرج نيازي مصطفى ١٩٦٨، وفيلم «حواء على الطريق» لحسن حلمي ١٩٦٩ «أنا ومراتي والجو» للمخرج عبدالمنعم شكري ١٩٦٨، «٦ بنات وعريس» للمخرج سيد زيادة.

وتتشكل النهايات في مثل هذه الأفلام كنوع من التغطية بدون رصيد، تتنصل من عار الهزيمة والإحباط بخلق عوالم وردية متداخلة تغيب الإنسان عن عالمه وواقعه الحقيقي.

ولسنا في حاجة إلى القول إن السينما المصرية اشتد عودها في مرحلة الهزيمة القومية، بل جعلت من الهزيمة دعائم تستقوي بها، وتستمد عوامل قوتها واستمرارها منها، وأصبحت تبرر مشروعيتها بالاتكاء على الهزيمة نفسها، ويكفي ان نشير إلى إنه من خلال ٢٩ فيلما تم إنتاجها في عام ١٩٦٨، لم يظهر سوى ثلاثة أفلام يمكن التوقف عندها «قنديل أم هاشم، والبوسطجي» والفيلمان عن قصص ليحيى حقي وحولهما السيناريست القدير صبري موسى إلى السينما وأخرجهما على التوالي كمال عطية وحسين كمال و«القضية ٦٨» لصلاح أبو سيف.

والمؤسف في الأمر أن هذه السينما تناولت الهزيمة ومواضيعها بالاحتجاج، وبالتحليل العصبي الانفعالي، انتهاء بالسقوط، وربما بهزيمة أبشع وأمر حاولت تعميمها على المجتمع، بضع أفلام على غرار «إبعد عن مراتي» لرضا ميسر ١٩٦٨، «أنا ومراتي والجو» للمخرج عبدالمنعم شكري.

هذه المرحلة الضبابية جذبت الغالبية إلى شباكها ومتاهاتها، ولم ينج منها سوى قلة من المخرجين والفنانين الذين عملوا على صنع أشرطة من طراز «القضية ٦٨، شيء من الخوف» لحسين كمال، «السيد البلطي» للمخرج توفيق صالح ١٩٦٨، فيلم «الأرض، الاختيار، العصفور» ليوسف شاهين. وأغنية على الممر، لعلي عبدالخالق، «الظلال في الجانب الآخر» لغالب شعث. ويقدم كل من محمد راضي فيلم «أبناء الصمت»، وممدوح شكري «زائر الفجر»، والعديد غيرها.

ولعل ما يجمع بين هذه الأشرطة رغم تعدد الزوايا التي قاربت بها موضوعها، هو إبرازها للعجز الذي أصاب مؤسسة

«يُحسب للقطاع العام إنتاجه لأفلام مقتبسة من روايات أدبية أسست للسينما الواقعية التي تتناول حياة البسطاء والمهمشين مثل «القاهرة ٣٠، خان الخليلي، لا وقت للحب، القضية ٦٨»»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

السلطة، وتقديم أجوبة تفسر أسباب هذا العجز الذي أدى إلى الهزيمة. ومن كل هذه الأعمال تنبثق صرخة احتجاج ضد السلطة وهيمنتها على الفرد والمجتمع، بخلق الإحساس بحدة الضوابط والموانع التي أفضت إلى هذا الطريق، رغبة في تجاوزها، وسعيا إلى كشف طابعها العبثي. الهزيمة التي اهتمت بها العديد من الأفلام وأخضعتها لبعض التشريح والنقد، وطغى حضورها على العديد من الأشرطة، تشير إلى رغبة ضمنية أو معلنة، لدى غالبية صناع هذه الأفلام، بضرورة تجاوز نتائجها، مع خلاف واضح في النظر إلى طبيعة النظام السياسي وقضايا الحرية والديموقراطية.

سينما المعتقل

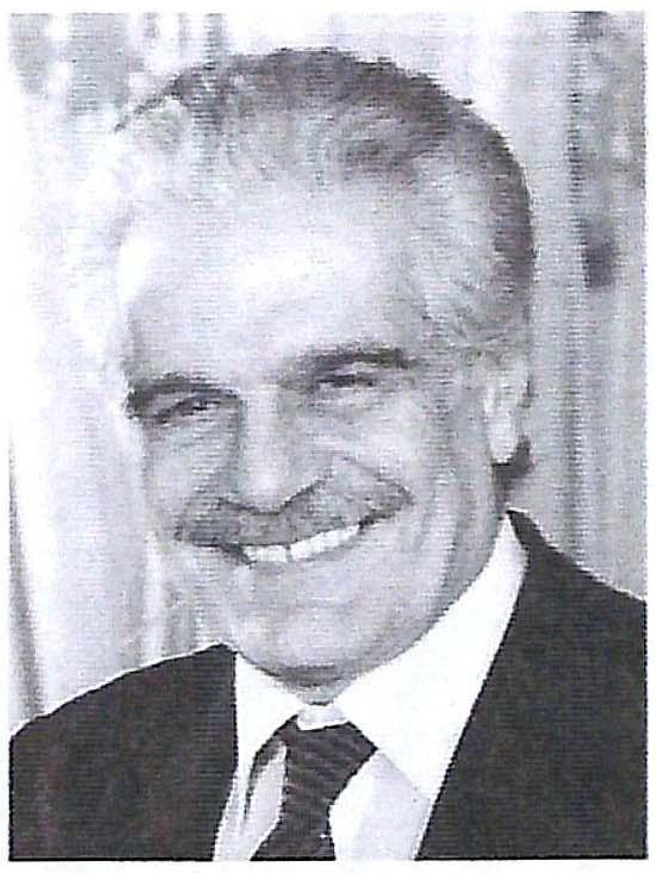
إذا كانت بعض الأشرطة السينمائية، وفي حياة الزعيم جمال عبدالناصر، قد أثارت تساؤلات بدأت تفرضها ممارسات الواقع، وكانت في بعض جوانبها جريئة، بالاعتراف والمكاشفة، والتوقف أمام الأخطاء، إضافة للدعوة إلى الحوار والتفكير بالبديل عن الممارسات الخاطئة، فإن الكثير من الأشرطة ظهرت بعد وفاة الرئيس جمال عبدالناصر، وفي سياق المناخ المحموم ثقافيا وسياسيا، من خلال تصفية الحسابات مع المرحلة الناصرية.

هذه الأفلام التي حاولت على وجه الدقة إخفاء أهدافها، ومحاولة عرض نفسها ككيان شفاف على عالم واقعي، حملت في داخلها بنى ضمنية متعددة، ولكنها خاصة بنص واحد، متقارب، أرسى مقوماته فيلم «الكرنك» الذي كتبه ممدوح الليثي وأخرجه علي بدرخان وقام ببطولته نور الشريف وسعاد حسني وكمال الشناوي، والذي أصبح الخيط الناظم لهذه النوعية في السينما، وإن اختلفت تنويعاتها وتباينت أساليبها، وفي محاولات لا تمل من النيل من ثورة يوليو.

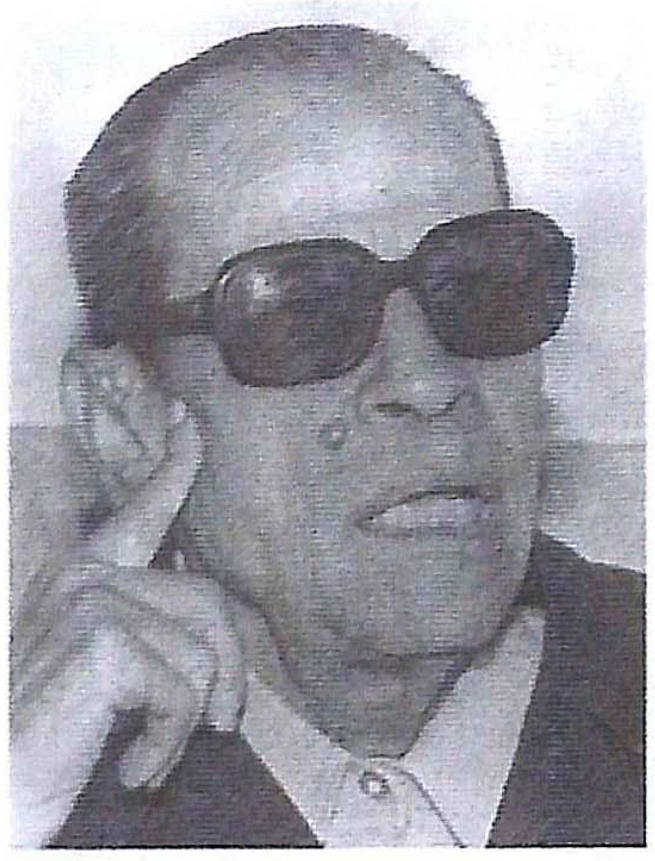
وسينما المعتقل هي تلك السينما التي تبني على الارتداد الذي حدث بعد وفاة جمال عبدالناصر، وتعتمد في محورية حدثها على المعتقل السياسي، كشكل محدد للنيل من منجزات الثورة، سينما تعتمد على تتابع الصور المؤرقة للضمير الإنساني لتمرير موضوعاتها ومقولاتها، ومن خلال وجهة نظر مسبقة.

وحتى لا نخوض في التعميم نشير إلى أن هناك نمطين في التعاطي مع هذه القضية، فهناك أفلام كان الدافع الأساسي لها تبيان الخلل في علاقة السلطة بالفرد، ومحاولة الإشارة إلى ضرورة الديموقراطية. بينما نرى في الجانب الآخر أفلاما اعتمدت على شكلانية أطروحاتها لتدين مرحلة عبدالناصر برمتها، نذكر منها فيلم «الكرنك» لعلي بدرخان ١٩٧٥، فيلم «وراء الشمس» ١٩٧٨ لمحمد راضي، «أسياد وعبيد» ١٩٧٨ لعلي رضا، «إحنا بتوع الأوتوبيس» ١٩٧٩ لحسين كمال، إضافة إلى أفلام مثل «آه يا ليل يا زمن» ١٩٧٧ لعلي رضا، «امرأة من زجاج» ١٩٧٧ لنادر جلال، طائر الليل الحزين» ليحيى العلمي.

يحيى حقي



عمر الشريف



نجيب محفوظ

والنماذج التي ذكرناها، والتي سبقت جميعها عام ١٩٨٠، تقدم نفسها على أنها سينما كلية المعرفة، وتحاول وتجهد بالقول أكثر مما يحتمله النص، وأكثر مما تعرفه الشخصيات، وأكبر مما يتسع له الواقع نفسه، وأفلامها تنطوي على ثلاثة عناصر: المعتقل، مراكز القوى، المؤسسات القضائية المندغمة مع هذه العناصر والتي تدعم عمل هذه المراكز.

الاعتقال من وجهة نظر هذه الأفلام يعتبر السمة المميزة، بل والسمة التاريخية الوحيدة التي اتسمت بها المرحلة السابقة، والدولة هي الراعية لهذه الوحدات العضوية التي تؤسس للمعتقلات.

هذه السينما لا تقف عند حدود التأمل، ذلك أن مشروعها الأساسي ويحكم ظهورها والموافقة على عرضها تجلى بما هو أبعد من ذلك، حيث تجهد بالقول إن المعتقلات في المرحلة الناصرية قد سورت البلد بأكمله؟ ويمكننا في الجانب الآخر أن نرى أن هناك سينما معتقل أخرى تقول بما تصورت أنه حدث من خلال وجهة نظر خاصة تنطلق من المخرج والمؤلف، ولكنها وإن تستعيد مضامين ظاهرة سينما معتقل السبعينيات إلا أنها تترك هامشا للتأمل وفسحة للحوار، رغم انحيازها (مع أو ضد) نذكر منها فيلم «البريء» لعاطف الطيب ١٩٨٦، وفيلم «قانون أيكا» لأشرف فهيم ١٩٩١، «دماء على الثوب الأبيض» ١٩٩٥ لحسام الدين مصطفى، وفيلم «التحويلة» لأمالي بهنسي ١٩٩٦. ويمكننا الإشارة إلى أن سينما المعتقل وإن تواصلت على المستوى التاريخي مع مرحلتين تاريخيتين، تعاقبت خلالهما سلطتان سياسيتان، على الرغم من أن كلا منهما امتداد للأخرى، وإن هذه الأفلام قد انتخبت وعرضت خلال ثلاثة عقود، وعلى الرغم من أن هاتين السلطتين السياسيتين قد اختلفتا في الأوليات والمهام، وكان لكل منهما أولوياته السياسية والثقافية، فإن الخيط الناظم الذي حكم ظهور هذه السينما بقي كما هو ولم تتبدل مهامه وأولوياته، ولم تتغير رؤيته للمرحلة التي يتناولها، وهو ما يشكل علامة استفهام هائلة لحقيقة هذه السينما، بموضوعها المحوري «إدانة المرحلة الناصرية» تحت شعارات مختلفة كالموضوعية والمكاشفة ووقف التجاوزات.

في هذه السينما برز التسابق والعمل لإنجاز عدة أعمال، هدفت من خلالها إلى تسويقها، على وصم المرحلة الناصرية بالعار والدموية والسادية، حيث تضج هذه الأفلام بالكمية الهائلة من الأنات ومقولات التعذيب، التي يشمئز منها المشاهد فينفر وتهرب من بين أيديه حميمية تلك المرحلة، بأحلامها التي اجتاحت المحيط إلى الخليج، ببذور الرؤى التي شكلت تلاحما وتعاضدا سمع هديرهما في شتى أصقاع الوطن العربي، فشكلت فيما شكلت واقعة نهضوية لفكر قومي، ورؤى عربية واحدة، تغلغلت في النفوس والوجدان، فكر حدد من هو الصديق ومن هو العدو وطرق الاختيارات بينهما.

صورة الزعيم

بكل المقاييس كانت وفاة الزعيم الراحل جمال عبدالناصر حدثا استثنائيا، تعاملت معه السينما باستثنائية لافتة، فهناك أكثر من فيلم تسجيلي يرصد محطات الجنازة المهيبة، وأكثر من مجموعة عمل صورت المشاهد الحزينة في يوم الوداع الكبير، ابتداء من مجلس قيادة الثورة، حيث بدأت الجنازة، إلى المسيرة الرسمية والشعبية في ميدان سعد زغلول إلى مسجد جمال عبدالناصر في منشية البكري، حيث استقبل الجثمان وصلى عليه شيخ الأزهر والأئمة قبل أن يودعوه إلى مثواه الأخير.

هذه المشاهد التي طغى عليها حزن الجماهير، خرجت كوثيقة سينمائية بعنوان «أنشودة الوداع» في الوقت نفسه الذي أنجز فيه رأفت الميهي شريطه «قرية في مصر» حيث مسقط رأس الزعيم جمال عبدالناصر في قلب الصعيد، يتأمل الميهي بشفافية قرية - لا تختلف عن مئات القرى في مصر - بينما يقدم المخرج محمد سعيد فيلم «دقيقة حداد» مبينا فيه تفاصيل حياة الزعيم الراحل. كما ينجز عبداللطيف زكي فيلمه «أيام لها ذكرى» ويقدم فيه الأيام الحاسمة في حياة عبدالناصر ونضاله لأجل الاستقلال. وفي فيلم «عبدالناصر والمرأة» يتحدث المخرج علي عبدالخالق عن مكاسب المرأة في عصر الثورة. ويعقبه المخرج أحمد قناوي بتقديم فيلم عن عطاءات الثورة للشباب بعنوان «عبدالناصر والشباب». وأما فيلم «عبدالناصر والمجال الدولي» لأحمد راشد فيؤكد على دور عبدالناصر في حركة عدم الإنحياز.

وبعد ذلك وإثر تسلم الرئيس السادات للسلطة، وتصفية المؤسسة العامة للسينما في مصر، يسدل ستار مريع من الصمت، وتستطيع حركة الثورة المضادة وفي فترة قياسية زمنيا، وتحت مسميات مختلفة، كمحاربة مراكز القوى والمكاشفة، الحرية والديموقراطية، وسياسة التطهير، شطب المنجزات العظيمة لثورة يوليو وتدمير منجزات الثورة.

وقد بقيت صورة الزعيم ممنوعة الظهور إلى عقد التسعينيات، حيث ظهر فيلم «ناصر ٥٦» تأليف محفوظ عبدالرحمن وإخراج محمد فاضل وبطولة أحمد زكي، ليحقق نجاحا مدويا كانت تخرج المظاهرات يوميا بعد عرضه وهي ترفع صور عبدالناصر وتردد مقولاته وشعاراته نفسها عن الوحدة والقومية والكرامة. في هذا الفيلم يصيغ محمد فاضل قصيدة حب مؤرقة. للحظات حاسمة ومتوترة من الصفحات القومية الناصعة البياض، ينفض الغبار عنها في مشاهد متتالية تحتل الكادر السينمائي من دون افتعال أو نمذجة، وهي تناقش الأيام الحاسمة التي سبقت قرار تأميم قناة السويس، وأجاب على نقطة جوهرية تتعلق بقدرة السينما على تناول لحظات بذاتها في سياق حياة حافلة، كحياة الزعيم جمال عبدالناصر.

وأما الفيلم الثاني «ناصر» للمخرج أنور القوادري الذي قام ببطولته خالد الصاوي وهشام سليم وعبلة كامل، فاضافة إلى العنوان الرئيسي للفيلم، يضع المخرج عنوانا فرعيا توضيحيا، يبين أن الفيلم عبارة عن محطات تاريخية من حياة عبدالناصر.

وكما يشير العنوان الفرعي فإن الفيلم يتوقف أمام المحطات المهمة لحياة الزعيم، منذ وجود عبدالناصر في الكلية الحربية، إلى تعرفه إلى رفاق الدرب والثورة داخل الكلية، إلى المشاركة في حرب فلسطين، إلى تأميم قناة السويس وبناء السد العالي، والعدوان الثلاثي، إضافة إلى مشاهد الوحدة السورية المصرية، ومن ثم حرب يونيو.

الحياة فيلم كبير

إن تقديم الصورة السينمائية عن فترة الزعيم الراحل جمال عبدالناصر شابها الكثير من الالتباس والاشكاليات وما حدث خلال فترة الردة لا يعدو كونه فيلما مصريا، أعد له السيناريو، بعض السياسيين والعسكريين، وفي نهاية مفتوحة، وأراد له مخرجه «الرئيس السادات» الكثير من الإثارة والتشويق والميلودراما والإبهار، من خلال حرق ما يفترض أنه التسجيلات الصوتية للمواطنين المصريين، إضافة إلى الملفات والصور الاستخباراتية عن أشخاص تعارضوا مع نظام الثورة. وهو متعطش للانتقام، من لعب دور البطولة الثانية، في السياسة والقيادة، في الحياة وابتعاد الأضواء عنه، ولم يكن المتضررون من ثورة يوليو أقل منه انفعالا لأنهم بدورهم متعطشون لاستعادة الهيبة ورد المهانة، فلم يكن هناك مفر من إخراج فيلم يرضي أهواء الجميع، وهؤلاء يريدون أن يروا بأعينهم مشهد سحق الأفكار القومية، وتدمير منطلقاتها الوحدوية، أمام الانفتاح وانتصار الحلم الأمريكي ونمط الحياة الأمريكية.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نقول أن حضور الزعيم عبدالناصر داخل التاريخ المصري، رغم قصر زمنه، كان عميق التجذر وافر العطاء، وتأثيره كان من السعة والانتشار ما جعله يبدو في نظر الكثيرين خطرا داهما يجب التخلص منه.. لكن الحقيقة أن جمال عبدالناصر، الضمير القومي، كيان بشري متوهج، يتناسل في الضمائر والوجدان، صورة مشعة تتألق، فيستبعد عن صورة الإنسان الآنية التي ما إن يبتعد عن الحكم أو يموت حتى يتلاشى في النسيان، جمال عبدالناصر يبقى أمثولة عطاء، الهاما لا تغيب صورته، مهما جرت محاولات تغييبه أو تشويهه ◆

”

بعد تسلم السادات للسلطة تم تصفية المؤسسة العامة للسينما وشطب منجزات الثورة، وبدأت هوجة أفلام سينما المعتقلات لتشويه صورة جمال عبدالناصر الذي أصبح ممنوعا من الظهور في وسائل الإعلام

“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعد ربع قرن تقريبا من بداية السينما في العالم راح جمهور صغير قرب ساحل مدينة المنامة في البحرين يتفرج على أحد الأفلام السينمائية في كوخ صغير مبني من سعف النخيل في منتصف عام ١٩٢١. ولم يكن في بال ذلك الجمهور الصغير المملوء بالدهشة والسحر أن هذا الكوخ الصغير هو بداية دخول السينما في منطقة الخليج والجزيرة العربية (باستثناء العراق). وكالعادة جاءت السينما إلى البحرين بضجيج كبير ودهشة أكبر، وتلاقت مع سعادة لا توصف وغضب عارم. ولم تعبر تلك التناقضات التي بدأت مع دخول السينما البحرين للمرة الأولى عن أية غرابة. فالسينما في العالم كله كانت عالما جديدا وغريبا، وفنا لم يكن مألوفا، فما بالك ببلاد أو منطقة كاملة لم تعرف أي شكل من أشكال الفنون سوى الغناء.

خالد البسام - البحرين

بدأت في كوخ من سعف النخيل

السينما في البحرين

في منتصف عام ١٩٢١ قام التاجر محمود الساعاتي بمغامرة كبيرة غير محسوبة عندما استطاع جلب آلة عرض سينمائية ومجموعة من الأفلام الأجنبية، كما يقول الباحث منصور سرحان في كتابه «رصد الحركة الفكرية في البحرين خلال القرن العشرين». واختار التاجر الساعاتي كوخا صغيرا من سعف النخيل يقع على ساحل المنامة، غرب محاكم البحرين القديمة، لعرض الأفلام السينمائية، وفي منطقة تنتشر فيها المقاهي الشعبية ويتواجد فيها تجار اللؤلؤ والغواصون.

ويذكر الباحث منصور سرحان: لقد صُفت في الكوخ الذي هيئ كمقر للسينما ثلاثون كرسيا، ووضعت لوحة خشبية كبيرة عبارة عن شاشة. وحدد سعر التذكرة بآنتين - وكانت الروبية تساوي ست عشرة آنة - حيث يتم الدفع مسبقا، وتعطى للمشاهد قصاصة ورق صغيرة هي بمثابة تذكرة يحملها في يده للتأكد من أن المبلغ قد دفع.

ورغم بساطة وتواضع التجربة، إلا أنها أصابت الجميع بدهشة الإعجاب والغضب. فبينما تعلق الكثيرون وخاصة الشباب بالسينما وعروضها المثيرة، واعتبروها من أهم الأشياء الجميلة التي رأوها في حياتهم، وجد فيها آخرون مثل المتعصبين والرجعيين مكانا للفساد و«نشر الرذيلة».

وكان من الواضح أن «كوخ السينما» إلى جانب النجاح والإعجاب اللذين حصل عليهما فقد أدى إلى خلق معارضة كبيرة وصلت إلى الحاكم نفسه.

ومع تنامي المعارضة ضد «الفساد» الذي يسببه «كوخ السينما» رفع عدد كبير من رجال الدين والأعيان وبعض المواطنين

دار السينما القديمة في المنامة

عريضة احتجاج إلى حاكم البحرين آنذاك الشيخ عيسى بن علي آل خليفة تطالب بإغلاق السينما أو مكان «الصور المتحركة» - كما قالوا - لأنها مصدر للفساد.

وعلى الفور يكتب الحاكم الشيخ عيسى بن علي رسالة إلى المعتمد البريطاني في البحرين الميجور كلايف ديلي، محفوظة في سجلات مكتب الهند في لندن، يقول في بعضها:

«ربما بلغ سمعكم عن العريضة التي كتبوها وقدموها لمحبكم بعض العلماء والأعيان مقصودهم إزالة حدوث المنكر والأمر بالمعروف من ذلك حدوث الصور المتحركة والمومسات المتظاهرين بالفساد ونرسل لسعادتكم ملف العريضة المذكور تطلعون عليها وترجعونها لمحبكم. وحيث إن صاحب الصور المتحركة أجنبي نرجو من سعادتكم أن تأمروه بأن لا يستعمل هذه الصور المذكورة ولا غيرها من ألعاب في البحرين».

وتعبر الرسالة بشكل واضح عن أن الحاكم ومعه رجال الدين وغيرهم قد حسموا موضوع السينما بأنها «مكان فساد» وبالتالي لا خيار أمامهم إلا إغلاقها. وبما أن القوانين البريطانية تحظر على السلطة في البحرين القيام بأي إجراء ضد مواطن غير بحريني، لذلك كتب الحاكم يطلب من ديلي أن تقوم السلطات البريطانية بذلك الإجراء وهو غلق السينما نهائيا.

وقد قام الميجور ديلي المشهور بسلطته الديكتاتورية باغلاق السينما من دون تردد مستفيدا من طلب الحاكم وعريضة الاحتجاج.

وفي الوقت الذي استطاع فيه بعض الرجعيين حشد قواهم لإغلاق السينما، لم يستطع صاحبها ومحبوها القيام بأي شيء أو مجرد الاحتجاج على ذلك.

ورغم تجربة «كوخ السينما» التي لم تستمر سوى شهور قليلة إلا أن السينما أحدثت إعجابا استمر وقتا طويلا، وسببت لمشاهديها وروادها القلائل صدمة البداية وصدمة النهاية. وبقيت السينما رغم إغلاق «كوخ السينما» حلما يراود الكثيرين وبهجة تنتظر التحقيق.

ولم تتأخر محاولات إنشاء دور للسينما في البحرين كثيرا. ففي منتصف عام ١٩٣٤ تنتشر شائعات وحكايات حول إنشاء دار للسينما في البحرين. وكالعادة تعبر الوكالة السياسية البريطانية عن قلقها من «السينما» ومن أي مشروع ثقافي في رسالة بعثها الوكيل السياسي البريطاني في البحرين إلى مستشار حكومة البحرين آنذاك «تشارلز بلجريف» يقول في مقدمتها:

«لقد سمعت إشاعة بأن أحد العرب يخطط لإنشاء سينما هنا. وأن زوجة أحد موظفي النفط سمعت بالمصادفة حديثا حول ذلك في إحدى الحفلات بعوالي. وإذا كانت الإشاعات صحيحة فإن مسألة حظر تأسيس السينما يجب أن يدرس بعناية، كما أن الرقابة يجب أن تشترط في حالة الموافقة».

وبعد عام واحد من تلك الرسالة «القلقة» منحت حكومة البحرين شركة نفط البحرين ترخيصا بإنشاء سينما تعرض أفلاما يشترط أن يكون روادها من الأجانب فقط. ويكتب المستشار «بجريف» رسالة «سرية» إلى الوكيل السياسي البريطاني بتاريخ الرابع من شهر أبريل من عام ١٩٣٥ يقول فيها:

أود إبلاغكم بأن صاحب السمو الشيخ حمد مستعد لمنح ترخيص لشركة نفط البحرين لتأسيس سينما في ناديها تحت الشروط التالية:

١ - أن الأفلام لا تعرض إلا للبريطانيين والأمريكان.

٢ - أن لحكومة البحرين الحق في مراقبة الأفلام، ولكنها تترك حق اختيار الأفلام في أيادي مدير النادي.

وفيما يتعلق بهذا الموضوع أود إبلاغكم بأن حكومة البحرين قد أعطت ترخيصا لمجموعة من العرب المحليين قبل عدة سنوات لبناء سينما في المنامة. لكن المشروع لم يتحقق حتى الآن.

> ”مع بداية السينما عام ١٩٢١ كتب رجال الدين والأعيان عريضة احتجاج إلى الحاكم يطالبونه فيها باغلاق مكان الصور لأنه مصدر للفساد، فرفعها إلى المعتمد البريطاني“

شباك تذاكر سينما اللؤلؤ القديمة

ومنذ ذلك الحين تلقينا طلبات كثيرة من مجموعة أشخاص مختلفين يطلبون إعطاءهم تراخيص لافتتاح سينما. ولكن الحكومة لم تعط ترخيصا لأي منهم».

وعلى عكس تجربة «كوخ السينما» السابقة لم تبد حكومة البحرين ولا السلطات البريطانية أي اعتراضات على إنشاء دور سينما. وقامت بإعطاء الترخيص الأول لشركة النفط، رغم أنها حددت المشاهدين بأن يكونوا أجانب فقط.

ومع بداية عام ١٩٣٧ خفت كل أشكال المعارضة للسينما، وبدأ حلم السينما للبحرين في التحقق، ويحكي «تشارلز بلجريف» في مذكراته التي ترجمها «مهدي عبدالله» عن تلك البداية قائلا:

«في عام ١٩٣٧ ازدهر الاقتصاد البحريني، فقد شهدت الجزيرة موسم غوص جيدا، وارتفعت أجور العاملين في شركة النفط. وقرر بعض الشبان من أبناء البلاد فتح دار للسينما، واعتقدوا أنها ستكون مشروعا ناجحا ومربحا. كانت هذه الفكرة موضع نقاش طوال السنوات القليلة السابقة، لكنها قوبلت بالمعارضة من قبل كبار السن الذين رأوا أن السينما سوف تجذب الأطفال والشبان إليها وستضطرهم إلى لعب القمار والسرقة من أجل توفير ثمن تذكرة الدخول. هذا الرأي بدا من وجهة نظري غير موضوعي ومستبعد الحدوث. وفي تلك السنة هدأت المعارضة وافتتحت أول دار للسينما في البحرين، ومنذ ذلك التاريخ أصبح البحرينيون عشاقا للأفلام».

وفي صيف عام ١٩٣٧ بدأ البحرينيون مشاهدة السينما من دون خوف ولا معارضة. ففي ذلك الصيف افتتحت أول دار سينما محلية في المنامة العاصمة، (في موقع سينما الحمراء الحالي) يملكها شركاء تجاريون هم: الشيخ علي بن محمد آل خليفة، الشيخ علي بن عبدالله آل خليفة، الشيخ علي بن أحمد آل خليفة، حسين يتيم، عبدالله الزائد، وتسمى السينما «مرسح البحرين»، وعرضت أول فيلم في الدار وهو الفيلم المصري «وداد» الذي قامت ببطولته المطربة الشهيرة أم كلثوم.

ويسجل تقرير حكومة البحرين سطورا قليلة عن السينما قائلا: «افتتحت السينما هذا الصيف. السينما تعرض أفلاما مختلفة كل أسبوع من الأفلام المصرية والهندية والأمريكية. جميع الأفلام تخضع للرقابة الحكومية، ولكن حتى الآن لم يمنع إلا فيلم واحد عرف أنه لا يلائم الذوق المحلي.

يعتقد أن المشروع سيحقق نجاحا تجاريا».

وبالفعل فإن السينما وفي بدايات عروضها الأولى حققت نجاحا جماهيريا لم تعرفه البحرين إلا في المواسم المسرحية.

كان نجاح السينما في البحرين متوقعا، فالبلاد لم تكن فيها أي وسائل ترفيه ولا مؤسسات فنية منافسة.

كانت السينما أو «مرسح البحرين» - كما سميت - عبارة عن مبنيين؛ الأول مكشوف للصيف محاط بأربعة جدران استخدم أحدها كشاشة عرض. وكانت كراسي السينما تشبه الكراسي الخشبية للمقاهي وفيها ثلاث درجات لكل واحدة سعر خاص. ففي الدرجة الأولى قيمة التذكرة روبية، والثانية اثنتا عشرة آنة، والثالثة ست آنات. أما الأفلام التي عرضتها السينما في سنواتها الأولى فكانت أفلاما مصرية وهندية وأمريكية ومجموعة من الأفلام الإخبارية عن الحرب العالمية الثانية، وهي عبارة عن دعاية لقوى الحلفاء.

واستغل أحد مالكي السينما وهو الصحافي عبدالله الزائد صدور جريدته «البحرين» التي كان يرأس تحريرها آنذاك عام ١٩٣٩ وراح ينشر إعلانات عن السينما. ففي اليوم الثامن من شهر يونيو من عام ١٩٣٩ تنشر جريدة البحرين إعلانا صغيرا يقول: «مرسح البحرين (دار السينما) يقدم فيلم بلبل المدهش». وفي الشهر نفسه تنشر إعلانا آخر: «مرسح البحرين يقدم فيلم بنت طرزان الذي يريك المدهشات مما لا يصدق أن في طاقة البشر عمله». وتستغل الجريدة النجاحات الكبيرة التي تحققها السينما فتنشر في يوم الخامس عشر من شهر أكتوبر من العام نفسه إعلانا يقول: مرسح البحرين ... وبالنظر إلى إقبال الجمهور على مشاهدة فيلم كله إلا كدة وحيث أنه لم يعرض أكثر من أربع مرات قررت إدارة المرسح استمرار عرضه أياما أخرى، وعند التغيير سيعلم الجمهور بنشر إعلان الفيلم الجديد». وفي اليوم الرابع من شهر أبريل من عام ١٩٤٠ تفاجئ جريدة البحرين رواد السينما بإعلان يقول: مرسح البحرين يقدم هذا الأسبوع الفيلم العربي العظم «لاشين» ومعه «فيلم الحج» الذي ترون فيه صاحب العظمة الشيخ حمد وتسمعون فيه خطاب صاحب الجلالة الملك عبدالعزيز يلقيه بنفسه».

وبعد شهور قليلة تعلن الجريدة أيضا: «مرسح البحرين سيقدم في الأسبوع القادم فيلم ملكة المراسح السيدة بديعة مصابني ... الفيلم الذي اهتزت له أندية الطرب في الشرق العربي ... كله رقص وكله غناء ... عشرات من أجمل الفتيات يرقصن جملة واحدة ومرات متعددة».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وإلى جانب «الحج» تعرض السينما أيضا أفلاما إخبارية عن الحرب العالمية عام ١٩٤٠ وتنشر جريدة البحرين خبرا يقول:

«رتبت مديرية الإذاعة في البحرين عرض أشرطة إخبارية عن الحوادث الحربية، فقبل بضعة أيام دعا سعادة الكابتن متكاف جمهورا من العيان والوجهاء إلى دار الاعتماد فشاهدوا أشرطة هامة خرجوا بعد مشاهدتها وهم في غاية الابتهاج. وفي مساء الاثنين والثلاثاء والأربعاء عرضت تلك الأشرطة على الجمهور عرضا مجانيا في مرسح البحرين، فغص المرسح على رحبه في كل تلك الليالي الثلاث بالناس. وقد علمنا أن مديرية الإذاعة ستوالي عرض الأشرطة الإخبارية في الأماكن الخاصة وفي المرسح».

ويعبر إعلان نشرته الجريدة نفسها «البحرين» بتاريخ الثاني عشر من شهر ديسمبر من عام ١٩٤٠ عن شعبية كبيرة للسينما وإقبال عليها من قبل الطلاب والأولاد، حيث يقول الإعلان:

«غدا (الجمعة) يتقدم مرسح البحرين بعرض الفيلم الذي يبهر كل من رآه ويسكره من الضحك. فيلم «شياطين الجو» وقد خفضت الأسعار للطلاب والأولاد إلى نصف الأجرة فقط. ومعه فيلمان من أخبار الحرب، ويعرض المرسح ابتداء من هذه الليلة إلى نهاية الأسبوع فيلم «حب العبيد» الذي أعجب كل من رآه».

وفي مقابل هذا النجاح الهائل للسينما الوطنية الأولى في البحرين وشعبيتها الهائلة وامتلاء صالاتها المظلمة بالرواد، تأتي زيارة ملك المملكة العربية السعودية المغفور له الملك عبدالعزيز آل سعود ومشاهدته لأحد الأفلام في السينما، لتعبر عن نجاح لا سابق له، واعتبارها كأحد المعالم الهامة للبحرين ودلالة على حضارتها وتقدمها، وأنها - أي السينما - شيء تفتخر به البلاد وتجلب الملوك لزيارتها والتمتع بمشاهدة الأفلام.

وتنشر جريدة البحرين في عدد الحادي عشر من شهر مايو عام ١٩٣٩ خبرا عن زيارة الملك عبدالعزيز تحت عنوان «جلالته في مرسح البحرين» يقول نصه:

«إمعانا في الحفاوة التي أظهرها صاحب العظمة (تقصد حاكم البحرين آنذاك الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة) نحو جلالته وأنجاله الأمراء فقد أبلغ ديوان صاحب العظمة الشيخ حمد إدارة «مرسح البحرين» أن تحجز عرضي مساء السبت للجمع الملكي، فلا يباع شيء من التذاكر للجمهور. وقد شرف جلالته (الملك عبدالعزيز) المرسح وفي معيته الأمراء السعوديون والأتباع. وكان عظمة الشيخ حمد قد سبقه إليه وشاهد الجميع رواية (الهارب) العربية».

أما فيلم «الهارب» فقد كان فيلما مصريا انتج عام ١٩٣٦ وقام بتمثيله بدرلاما وفاطمة رشدي وعبدالسلام النابلسي، وهو قصة وسيناريو وإخراج إبراهيم لاما. وقصة الفيلم تدور حول هاربين من الجندية عاشا في الجبال حينا من الزمن ثم كتب لأحدهما الموت بينما يسعد الآخر بالحياة إلى جانب حبيبته التي يتزوجها.

وقد عبرت تلك الزيارة عن حدث هام فعلا للسينما، زادت على شعبيتها أنها أعطت الكثير من المشروعية، وأنهت أي معارضة متبقية لوجودها، سواء على الصعيد الديني أو الاجتماعي.

وتعبر إعلانات جريدة البحرين عن بعض المشكلات التي تواجه السينما خاصة مع الطقس فتنشر إعلانا عام ١٩٤١ تقول فيه:

في صيف عام ١٩٣٧ بدأ الجمهور مشاهدة السينما من دون خوف ولا معارضة، وافتتحت أول دار عرض محلية في المنامة سميت مرسح البحرين، كان فيلم وداد بطولة أم كلثوم أول عروضها

«بالنظر إلى عدم تمكن الجمهور بسبب الأمطار والأوحال في الأسبوع الماضي من إشباع رغبته في الفيلم المحبوب «ستارا» فقد قررت إدارة المرسح أن يستمر عرضه بضعة أيام أخرى».

وتواصل السينما استغلال نجاحها بتنويع أفلامها. فتنشر في اليوم الرابع والعشرين من شهر سبتمبر من عام ١٩٤٢ اعلانا في جريدة البحرين يقول: «وصل إلى دائرة المرسح فيلم هندي عظيم الشأن، وسيبدأ عرضه مساء الأحد القادم من اليوم السادس عشر من شهر رمضان وسبعة أفلام إخبارية منتقاة، ولها أهمية خاصة. سيبدأ العرض الساعة (٣) عربي بعد الغروب وسوف لا تكون هناك إلا حفلة واحدة كل ليلة».

ومن الواضح أن النجاحات التي حققتها السينما كان لها نجاح مع الرقابة وأعضاء لجنة الرقابة التي أنشأتها حكومة البحرين آنذاك لمراقبة الأفلام الواردة إلى سينما «شركة النفط» و «مرسح البحرين». ففي اليوم الثاني من شهر أغسطس من عام ١٩٣٨ يكتب قائد الشرطة في حكومة البحرين الإنكليزي رسالة إلى الوكيل السياسي البريطاني يقول فيها:

«بخصوص محادثتنا الأخيرة المتعلقة بالرقابة على الأفلام، فقد رتبت مع مالكي السينما وهم السادة علي بن الشيخ محمد، الشيخ علي بن الشيخ عبدالله، الشيخ علي بن أحمد، وحسين يتيم وعبدالله الزائد، لمراقبة الأفلام التي ستعرض الأسبوع القادم أي قبل أسبوع.

وبالإضافة إلي شخصيا ومساعدي فقد تمت دعوة سكرتير بلدية المنامة كممثل عن البلدية ومجتمع البحرين» وبتوقيع قائد الشرطة.

وتعبر رسالة طريفة عثرنا عليها في أوراق المرحوم التاجر النجدي المقيم في البحرين سيلمان الحمد البسام عن انضمام «محمد صالح الشتر» إلى لجنة الرقابة على الأفلام السينمائية ممثلا عن بلدية المنامة، فيكتب «الشتر» رسالة بتاريخ السابع والعشرين من شهر سبتمبر من عام ١٩٣٩ إلى سليمان الحمد البسام يقول: «حضرة المكرم الوجيه الحاج سليمان الحمد البسام المحترم

بعد السلام عليكم ورحمة الله وبركاته،

أرجوكم أن تعذروني عن الحضور هذه الليلة لتناول طعام العشاء في منزلكم العامر، والسبب أن لدي شغلا رسميا في نفس الوقت وهو فحص فيلم السينما الذي سيعرض للجمهور في أول الأسبوع القادم ولكم مني عظيم الشكر وجزيل الامتنان.

هذا ما لزم وفي الختام تفضلوا بقبول خالص التحية».

وبتوقيع: محمد صالح بن يوسف الشتر

دعاية في السوق لفيلم «عنتر وعبلة»

وإلى جانب نجاح السينما الساحق في البحرين والإعجاب الذي عبر عنه البحرينيون لهذا الفن الجميل الساحر، إلا أن تجربة السينما في سنواتها الأولى تسببت في نتائج سلبية وأخرى إيجابية.

فيذكر «بلجريف» مثلا في مذكراته: إن دخول السينما إلى البحرين أدى إلى تدهور أخلاق الناس وعاداتهم، فبعد عرض أحد الأفلام الذي تضمن قذف شخص لسائل حمضي حارق على آخر، وقعت حادثتان مشابهتان في البلاد. كما انتشرت ظاهرة محاولات انتحار الفتيات والنساء هذه الأيام عن طريق سكب الكيروسين (الكاز) على ملابسهن وإشعال النار فيها، وأنا أعزو هذه الظاهرة إلى مشاهد الانتحار المتكررة في أفلام السينما.

الأفلام المصرية هي الأكثر شعبية في البحرين لأنها ناطقة باللغة العربية، لكن أفلام المغامرات الغربية ذات الطراز القديم وأفلام طرزان هي التي يستمتع القرويون البسطاء كثيرا بمشاهدتها. وعندما يرتفع مستوى تعليم الناس، فإن تأثير السينما عليهم يصبح أقل أذى، ربما لعدم إيمانهم بأن الشاشة الكبيرة لا تعطي صورة صادقة عن الحياة في الغرب.

كما استطاعت السينما بجاذبيتها الساحرة أن تسرق جمهور المسرح في البحرين الذي كان في أوج ازدهاره، كما يقول الفنان التشكيلي يوسف قاسم في مقابلة خاصة.

ويتذكر قاسم وهو من أوائل رواد السينما في البحرين أن كثيرا من الشباب كانوا يضطرون إلى السرقة ولعب القمار للحصول على النقود لدخول السينما والتمتع بمشاهدة الأفلام، وأدمن الكثير منهم على السينما حتى أن بعض الشباب يشاهدون الأفلام لسبع وثماني مرات ويحفظون حوار الفيلم ويهيمون غراما ببعض الممثلات الجميلات.

وفي مقابل تلك التأثيرات السلبية كانت السينما علاوة على كونها فنا جميلا ساحرا تعرض أفلاما تثقف الناس، كانت لها تأثيرات إيجابية كثيرة بالمقابل. فتستغل السينما نجاحاتها وزيادة دخلها فيقرر أصحابها عام ١٩٣٩ التبرع بإيراد حفلات الأفلام ليومين لصالح أيتام البحرين.

ويورد الباحث منصور سرحان رسالة كتبها الصحافي عبدالله الزائد أحد مالكي دار السينما بتاريخ العشرين من شهر فبراير من عام ١٩٣٩ بعثها إلى رئيس دائرة أموال القاصرين في البحرين يقول فيها:

«حضرة الفاضل الجليل رئيس دائرة أموال القاصرين والأعضاء الأجلاء بعد التحية والاحترام: بناء على قرار إدارة المرسح القاضي بجعل نصف دخل ليلتين لأيتام البحرين يصرف حسب رأي دائرتكم الجليلة. أتشرف أن أخبركم أن الدخل المبين بلغ مائة وأربعا وخمسين روبية. وهو مرسل إليكم مع كاتب المرسح يوسف. هذا وتفضلوا بقبول أجل الاحترام والسلام».

وإلى جانب التبرع تقوم دار السينما (مرسح البحرين) بجعله مكانا للاجتماعات الوطنية الكبيرة في البلاد دعما منها للقضايا الوطنية والقومية. ففي اليوم الرابع من شهر يوليو من عام ١٩٣٩ يذكر تقرير الوكالة البريطانية في البحرين أن اجتماعا كبيرا لدعم فلسطين عقد في دار السينما.

ويقول التقرير: «عقد اجتماع في اليوم السادس عشر من شهر يوليو الماضي في «مرسح البحرين» برئاسة الشيخ عبدالله بن عيسى آل خليفة بهدف جمع تبرعات للضحايا العرب من الأرامل واليتامى في فلسطين. وقد تم جمع مبلغ حوالي اثنتين وعشرين ألف روبية من المجتمعين».

وإلى جانب نجاحات «مرسح البحرين» أو دار السينما الوطنية الوحيدة في البحرين، تستغل السلطات البريطانية الحاكمة آنذاك نجاحات وشعبية السينما الساحقة في عرض أفلامها الدعائية الخاصة بانتصاراتها على النازيين.

وتنشط دائرة العلاقات العامة في الوكالة البريطانية في عرض أفلام إخبارية عن الحرب العالمية الثانية للبحرينيين مجانا للترويج لسياستها وأعمال جيوشها وجيوش الحلفاء في الحرب.

وتنشر جريدة «البحرين» في عددها الصادر في يوم العشرين من شهر نوفمبر من عام ١٩٤٠ خبرا عن عرض الأفلام الإخبارية يقول:

«رتبت مديرية الإذاعة في البحرين عرض أشرطة إخبارية عن الحوادث الحربية. فقبل بضعة أيام دعا سعادة الكابتن متكاف جمهورا من الأعيان والوجهاء إلى دار الاعتماد فشاهدوا أشرطة هامة خرجوا بعد مشاهدتها وهم في غاية الابتهاج. وفي مساء الاثنين والثلاثاء والأربعاء عرضت تلك الأشرطة على الجمهور عرضا مجانيا في مرسح البحرين فغص المرسح على رحبه في كل تلك الليالي الثلاث بالناس. وقد علمنا أن مديرية الإذاعة ستوالي عرض الأشرطة الإخبارية في الأماكن الخاصة وفي المرسح».

ولم يقتصر دور السينما على دعم المجتمع البحريني فقط، بل تعداها لتدعم قضايا العرب القومية وابرزها القضية الفلسطينية.

ففي شهر يونيو ١٩٣٩ تتبرع السينما بدخل مساء يوم الرابع عشر من شهر يونيو لصالح «ايتام فلسطين» بمبلغ ٣٤٣ روبية وهو مبلغ ضخم آنذاك، كما تتبرع إدارة «المرسح» أيضا بمبلغ ثلاثمائة روبية للقضية الفلسطينية كما ذكرت جريدة «البحرين» بتاريخ الثاني والعشرين من شهر يونيو من عام ١٩٣٩.

وإلى جانب الأفلام الإخبارية راحت الوكالة البريطانية تعرض أفلاما سينمائية عن الحرب في بعض مدن وقرى البحرين سميت «السينما المتنقلة» شاهدها بعض المواطنين أيام الحرب. وكانت عبارة عن آلة سينمائية تعرض مساء في الهواء الطلق ومجانا لمن يريد مشاهدة الأفلام ◆

”
استطاعت السينما بجاذبيتها الساحرة
أن تسرق جمهور المسرح
الذي كان في أوج ازدهاره
“

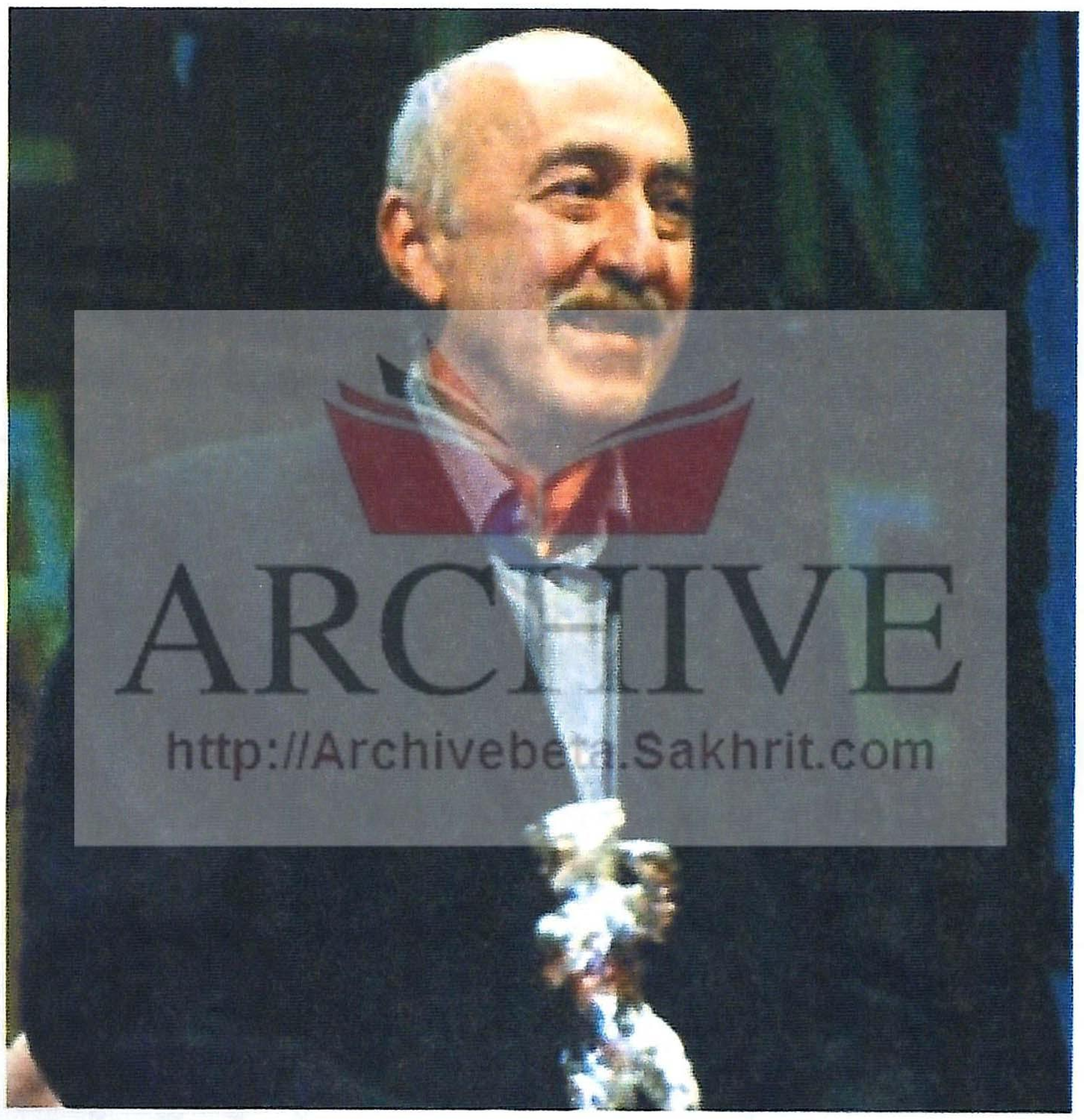
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أبدعت السينما الأوروبية أنماطا رائعة من الأفلام التي تعتمد لغة السينما المتعددة الوجوه، في إيصال المتعة الجمالية للمتلقي. وأحد هؤلاء المبدعين الذين شاركوا في تطوير لغة السينما ذاتها، هو المخرج والكاتب الكبير والمونتير والممثل الجورجي أيوسيلياني، المعروف جيدا لدى عشاق السينما، إذ كان للمثقفين السوفيت في الستينيات، رمزا أنيقا لروح القوقاز المتعطشة للحرية.

عبدالهادي الراوي - هولندا

المخرج السوفيتي - الفرنسي أيوسيلياني:

لا أطمئن على فيلمي مع مونتير آخر!



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هناك من النقاد من يرى أن أناقة جملته المونتاجية، تصبح - أحيانا - هدفا لذاتها كما يرى آخرون أن نهايات أفلامه الطويلة تثقل تلك الأفلام، لكن الجميع يجمعون على حرفيته.

ويمكن تقسيم إبداع أيوسيلياني إلى ثلاث مراحل:

١- المرحلة الشعرية الجورجية، ومن أفلامها:
(Lived Once a Song-Thrush), (Pastorale), (Falling Leaves) And (The Favorites of Moon).

٢- المرحلة الفرنسية، ومن أفلامها:
(Then There Was Light) (The Butterfly Hunt)

٣- المرحلة الثالثة التي سماها بعض النقاد «الكوكتيل السريالي» ومن أفلامها:
(Brigand Chapter 7), (Farewell Home Sweet Home), (Monday Morning)

وقد حصلت أفلام أيوسيلياني على جوائز مهمة، منها دب برلين الذهبي وأخوه الفضي، وجائزة أندريه تاركوفسكي في مهرجان موسكو، وجائزة النقاد الأوروبيين -FIPPRIS CI) لثلاث مرات وجائزة (NIKA) وجائزة (Pix Louis Delluk).

وهنا ترجمة لنص الحوار الذي أجرته مجلة فن السينما مع أيوسيلياني عام ٢٠٠١، وفيه يكشف عن أسلوبه الخاص ورأيه في طبيعة السينما ودورها.

تاتيانا اينسين: في إحدى مقابلاتك أشرت إلى أنك وأنت تصور الفيلم لا تستهدف أن تحكي قصة ما للمتفرج، بل تريده أن يراها.

أوتار أيوسيلياني: لكن ما معنى «لا تحكي»؟ انه يعني أن لا يخبر أحد أحدا من على الشاشة شيئا، لا أحد يعلم أحدا شيئا، لا يوصل إلى أسماع أحد شيئا بطريقة الكلام. مثلا، في الكادر نرى ثلاثة أشخاص يتكلمون بهدوء، وينبغي أن يكون هذا مفهوما من قبل المتفرج. أو قد يظهر ميزانسين للموضوع أكثر تفصيلا، فنفهم أنه قد حدث بينهم كذا وكذا. أو يختلف هؤلاء الثلاثة ونفهم أنهم يتشاجرون. في كل هذه الحالات، يتفوهون بكلام، لكن قد تكون اللغة التي يتكلمونها غريبة علينا ولا نفهمها، وحتى إذا استثنينا وجود الترجمة، فنحن لا نفقد شيئا في تلقي ما يحدث على الشاشة. بل ربما بالعكس، لأننا إذ لا نفهم التفاهة المحددة للكلام المنطوق، تبدو لنا تصرفات هؤلاء أكثر امتلاء. لكن ينبغي - بالطبع - أن يكون كل كادر من تلك التي أتكلم عنها، يحمل علامة معينة دقيقة، لما حدث. هنا، تعدد المعاني غير مسموح به. زد على أن الكادر ينبغي أن يكون مبنيا على قاعدة الجملة الموسيقية. ينبغي أن يحتوي في ذاته على مزاج ما، حالة ما. لكن حين لا تكون الكوادر - في داخلها - موسيقية، حتى وإن ولفت على طريقة لغة السينما: تنمية الدراما بقرن الصور ببعضها، مثل ساعة تتكتك أو نقاط ماء تتساقط، جليد يذوب، وما إلى ذلك، فإنها ستكون رموزا جافة، كتلا تعبر عن فكرة محتملة للمؤلف، لكنها لا تستوعب في داخلها اللحم والدم للصورة التعبيرية الفنية. أعتقد أن مثل هذه الأشياء موجودة حتى في فيلم «المدرعة بوتومكين» مثل: الأسد جالس - إطلاق النار - الأسد ينهض، أو العلم المصبوغ بالأحمر المرفوع على المدرعة، كلها تحتوي معلومات علاماتية جافة فقط، لكن في هذه الحالة كان تقديم المادة بهذه الصورة يخدم أفكارا أيديولوجية معينة، هي التي سوغت هذه الطريقة، وبهذا كانت فاعلة. وفي ظروف طريقة إبداعية أخرى تكون وسائل لغة السينما غير كافية.

اينسين: أي من وسائل لغة السينما - بالنسبة لك - مطلوبة؟ فقد تكلمت عن الكادر الذي ينبغي للكلمة أن تلعب فيه دورا مساعدا، فبم يرتبط هذا؟

أيوسيلياني: نحن - للأسف - نعرف قليلا من الأعمال السينمائية الحقيقية. فالأعمال الشاشوية - في الغالب - مبنية على التوسع في الأحداث، في الزمن والفضاء. السينما منذ نشأتها وقعت تحت تأثير الفنون التقليدية الراسخة: الأدب والمسرح. صحيح أن السينمائيين الأوائل اكتفوا في البداية، بما كان يمكن تصويره، مثل وصول القطار، وكيفية تحطم القدح إلى أجزاء، وكيف تحني الريح الشجرة، أي، أنهم كانوا يمارسون السينما على الحقيقة. وبعد ذلك، ولكي تكون لهذه التجارب الشاشوية قيمة تجارية، بأن يكون لها متفرج، بدأ السينمائيون البحث عن طرق أخرى، وبدل أن تطور السينما لغتها الخاصة، اتجهت إلى سبل المتعة المعروفة، وتمكنت من المسرح والأدب بشكل تام. أنا أتكلم - بالطبع - مبسطا ومعمما، بقصد، ذلك أن ما يهمني الآن، ليس التفاصيل ولا قصة معينة، بل ما حدث من اعتماد السينما على عدد معين من الأساليب السينمائية: حبكات مواضيع معقدة التشعب، وشبكة من الذرى، وحلول مثيرة وما إلى ذلك. لكن الأدب (في كثير من الأحيان مجرد نصوص نثرية) لا يشكل حجر الزاوية للسينما. وعلى الرغم من الكثير الذي قيل منذ زمن بعيد، وما زال يقال، عن إمكانات لغة السينما، وعن نظام العلامات السينمائي، ما زال حكم المتفرج - في الواقع - يتحدد بالتطور التقليدي للموضوع. ويصبح - في الغالب - هدف الأفلام الأسمى بناء الموضوع، الذي لا يعطي أكثر مما يقدر على سرده بالكلام، لا يهم سواء تكلمت أو عرضت بالصورة، فالتأثير ذاته. والسينما سميت بإلهة الشعر العاشرة، لأنها فن خاص، ولأن لغة أعمال الفن الراقية لا يمكن وضعها في لغة الكلام. قد يمكن وضعها، لكن سيكون ذلك أكثر تبسيطا ومباشرة وضعفا، وليس بالقوة ذاتها التي تعبر الشاشة بها. فمثلا، أي معنى لترجمة أفلام رينيه كلير إلى كلمات؟ يغنون في شوارع باريس. مطر. شخصان ينظران إلى امرأة عابرة. سيقان عاشقين يسيران. شخصان كان يحب أحدهما الآخر، لكنهما توقفا عن ذلك، رقصة تانغو. سكران، جالس في المقهى، يدير الأسطوانة ذاتها. إنها عوالم.. عوالم.. عوالم، أو فيلم فيغو «اتالانتا» مثلا، ولد يتبع عاشقين مع غرامافون. من الناحية الشكلية يبدو ذلك رمزا وحيد المعنى، لكنه رمز ماذا؟ فيه شيء لا يمكن التعبير عنه بالكلمات. أو عند بارنيت في فيلمه «قرب أشد البحار زرقة»، شخصان يمضغان الليمون بمزاج سيئ. كل هذه صور خاصة، من تلك التي تحدثت عنها. لكن هناك لغة سينمائية، من النوع الأكثر ميزانسينية. شابلن في العادة، يستعمل الميزانسين. في أفلامه، لا يعبر عن الأحداث بواسطة الصور الخالصة، أي بواسطة اللغة السينمائية الخالصة، بل عن طريق لغة الميزانسين، القريب من طريقة المسرح التعبيرية وهذه الطريقة في السرد، القريبة من لغة الميزانسين، ضرورية في السينما أيضا. ففي مقطع طويل تكون مجبرا على تبيان علاقات الأبطال مع بعضهم البعض: من نظر إلى من وكيف نظر، من سكت وكيف سكت، من التفت وكيف، من أنزل رأسه وكيف. وبعد ذلك ينبغي ترتيب كل هذا في الزمن. لكن أهم ما في مجال

> ”إن أهم ما في مجال التعبيرية السينمائية أن تكون كل الأجزاء لحنية وأن تكون لها علاقتها الخاصة مع الموضوع الذي نصوره“

التعبيرية السينمائية، أن تكون كل الأجزاء لحنية، وأن تكون لها علاقتها الخاصة مع الموضوع الذي تصوره. وهذا لا يهم على الإطلاق، إن كانت المواضيع بشرا أو أشجارا، أحجارا أو خيولا. مهما كانت المواضيع، فهي تتساوى في التعبير عن اللحنية التي تحتويها.

اينسين: إن خصوصية لغة السينما، في استحالة وضعها في كلمات، صارت - كما يبدو - فكرة لا يشك أحد في صحتها، لكن حين تصر على محاولة تجنب - بصورة عامة - الكلمة التي تعني شيئا على الشاشة، فإني أجد حديثك مبالغا فيها. قد تكون رد فعل سلبي على الأدبية التي ملأت الشاشة، رد فعل على الحالة التي تكونت - تاريخيا - في السينما، حيث ضيعت شعريتها وتفردها؟ لكن عند الكلام عن الخصوصية الخالصة للصورة التعبيرية السينمائية، ينبغي أن نذكر أنه يجمع في داخله عدة أصناف جمالية متعددة، ومن ضمنها الخط الكلامي، كخط مستقل، وكخاضع للمركب العام. وببساطة قد يكون بالنسبة لهذا المخرج أكثر أهمية، وبالنسبة لمخرج آخر أقل أهمية.

أيوسيلياني: نعم، أنا أفهم ما تقولين، لكن مع ذلك، إذا أجلسنا شخصين لغرض أن نتابع ما يقول أحدهم للآخر، فلماذا نصورهما إذن؟ الغرض أن نزيد بعض المعلومات للمتفرج، عما ظهر على وجه من قال الجملة المعينة؟ ستكون هذه الصورة - حينئذ - مجرد ترجمة للنص الأدبي، وبذلك يصبح دورها خدميا.

يبدو لي، أن في كل المادة السينمائية المتراكمة - على الأقل بالنسبة لي - قد تكونت قوانين ما، لاختيار اللقطات المعبرة سينمائيا، وتلك التي لا تعدو أن تكون إعلامية، تؤدي واجبات تابعة، ليس لها علاقة بلغة السينما. إذا تذكرين في فيلم غودار «أن تعيش حياتك» يوجد مشهد حيث تجلس مومس في البار، تتحدث مع قس عجوز. إنهما يتحدثان عن الحب، عن الحياة، ويعطي تمازج الثقافة والتجربة، لكلامها وزنا. واضح جدا أن القس ذكي جدا. إنه يتكلم من غير أن يكشف حقائق معينة، إنه ينقل لها ما يعرفه فقط، وهي كونها جاهلة، لكنها تملك تجربتها الحياتية، تخالفه مرة وتتفق معه أخرى، محاولة فهمه وتطبيق أفكاره على ما سبق أن فكرت به هي نفسها. فهنا لا أهمية لما كانا يتحدثان - مباشرة - حوله، أي موضوع كلامهما. لقد قيل لي أن غودار أجلس بطلته مع رجل عجوز لطيف أعجبه جدا، وطلب منهما الحديث حول الموضوع المعطى. علما بأن غودار أعطى لبطلته سماعة وصار يلقنها الأسئلة التي ينبغي طرحها، ذلك أنه لم يكن واثقا من إمكانية الممثلة على إدارة الحديث كما يريد. وهكذا فإن الذي تحدث مع القس - عمليا - هو غودار نفسه. لكنه كان مهتما بأن تولد فكرة، يولد رد فعل، بأن يجري حوار، أمام أعيننا. الكلمة في هذه الحالة - طبعا - لها أهمية ما، بسبب ظهور نبض الفكرة والشعور، وهذا كله يظهر على الشاشة، مما كان مستحيلا بتكييف نص مكتوب مسبقا. وبذلك تولد «الأيقونة» بالمعنى الذي تحدثت عنه. «أيقونة» كيف يتحدث شخصان حول شيء ما بجدية. إن حالة الشخصين التي تثبت على الشاشة، أكثر رفعة من مضمون حوارهما.

اينسين: بأي معنى أكثر رفعة؟

أيوسيلياني: إنها تعطي فيلم غودار امتلاء جديدا، مما يجعلنا نفهم - أفضل - هذه المرأة القادرة على هذه الحركات الروحية التي نتابعها. نرى كيف تفكر وتشك وتسأل، كيف تستطيع أن تكون مهتمة بالآخر، وما يهمنا فيها هي - بالتحديد - إمكاناتها الروحية هذه.

اينسين: قد أكون مخطئة، لكن يبدو لي أنك ضد الكلام الموجه مباشرة، وتنقل ما يضايقك فيه - لا في الممارسة طبعا، بل هكذا، كما تفعل الآن، بالكلام - إلى كل الطبقات الكلامية في اللغة السينمائية. لكن هناك ما يسمى الحوار الجانبي، الذي لا يرتبط - شكليا - بما يجري من الأحداث وبتطورات الموضوع، والذي لا يعبر مباشرة عن حركات الأبطال الروحية، لكنه يسمح بإيصال أكثر العلاقات الداخلية عمقا لما يجري على الشاشة. طبعا، لا ينبغي للكلمة الشاشوية أن تكون رئيسة، بل عليها أن تحمل ثقلا آخر، غير ما تحمله في التطبيق عادة عليها أن تكون غير مباشرة.

أيوسيلياني: في الواقع، نعم. أي أنا - منذ البداية - كنت احتج على أن يصبح الإعلام الكلامي لا غنى عنه في حركة الحدث الشاشوي، حين تبتعد الأفلام عن طريقة التعبير السينمائي، وبهذا المعنى، تصبح - وبغض النظر عن النوع الذي تنتمي له - مثل قصص الجرائم، حيث يستحيل - من حيث المبدأ - ارتجال الحوارات، ويقتصر الأمر على نطق الحوار المكتوب سلفا. ومهما كان تمثيل الممثلين من جودة وتنوع، فلن يقربنا ذلك إلا إلى الموضوع، إلى الأدب، إلى الميزانسين، إلى المسرح. أرجو أن تفهميني جيدا، فأنا - طبعا - لست ضد الأدب أو المسرح، لكني أعتقد أن للسينما مهمتها الخاصة. وبالمناسبة ففي فيلم غليب بانفيلوف «أطلب الكلمة» في المشهد الذي يقيس فيه رئيس البلدية الجسر بشريط القياس الذي تستعمله الخياطات، قد تمكن المخرج - على ما أرى - من العثور على الخلطة المطلوبة من الميزانسين والتعبيرية السينمائية، أما في مشهد الاجتماع الإنتاجي، فقد فشل في العثور عليها. يبدو لي أنه كان من الأفضل لو ترك المخرج لممثليه ارتجال الحوارات. إذ ترى حتى العين المجردة كيف ينطق الممثلون الحوارات المعطاة لهم، وكيف يجيب أحدهم الآخر محافظين على الوقفات «الضرورية». حين يظهر على الشاشة مثل هذه الحوارات المحفوظة عن ظهر قلب، فأنا أدرك - فورا - أننا نتعامل مع قوى ما، خارجية، تدفع الموضوع المعطى، وأفقد الاهتمام بما يجري. وحين أفقد ثقتي بالواقع، لا أعود منغمسا فيه. وهناك - أيضا - أفلام قليلة وقوية جدا من حيث لغتها السينمائية، لكن أبطالها محملون بحوارات محددة ومعقدة، تكاد تكون فلسفية. أظن أن في مثل هذه الأفلام ينبع تناقض وعدم انسجام بين ما يحدث على الشاشة، وما يقوله الممثلون.

عبر جان فيغو في فيلمه «أطلانطا» عن أعمق الأفكار عن وجود الإنسان على الأرض، لكن لم ينطق أحد بهذه الأفكار ذاتها أبدا.

اينسين: هناك في السينما - وكأن هذا قاعدة - تطرفان، إما حكاية الفيلم - إذا استعملنا مصطلحك - وإما أن يكون الفيلم عقليا. حدثتنا عن التطرف الأول، أرجو أن تحدثنا عن الثاني، حين يكون الفيلم محكوما بالإملاء الإرادي الموجه، لهدف المؤلف الأسمى. فالبناء العقلي يسطح الأصل الفني، ويحصر كل شيء في المستهدف، ويسوق كل شيء إلى شيء عقلاني، على القياس. ففي فيلمك «الأنشودة الرعوية»، تولد الحياة على الشاشة، كما لو على حساب قوانين التطور الذاتي.

أيوسيلياني: أتمنى أن يكون الأمر كذلك. ينبغي للمخرج أن يتحرر من البناء العقلي ومن الأفكار المتحيزة.

اينسين: فما معنى المونتاج إذن، في هذه الحالة؟ ذلك أن فيه، لا في شيء آخر، يظهر الإملاء الإخراجي؟

أيوسيلياني: في العادة، نصور أكثر مما نمنتج بكثير. حين ولفنا «الأنشودة الرعوية» لأول مرة، صارت حلقتين، ثم أعدت مونتاجها من جديد. في كل مادة مصورة هناك بناء واحد لا غير، ينبغي العثور عليه. ولهذا الغرض ينبغي مشاهدة هذه المادة بتدقيق شديد، لتجد لكل شيء مكانه الصحيح. ينبغي أن ترى إلى أين تجرك هذه المادة، وماذا تتطلب. لهذا تجد أن السينما الموضوعية الخالصة، محرومة - بصورة عامة - من هذه الإمكانية، فكل ما يجري ينبغي أن يسير الواحد بعد الآخر، فخط الأحداث لا يتحمل التبديلات في الترتيب. أما أنا، فأعتقد أن على المخرج، في المونتاج، أن يمتلك إمكانية تبديل ترتيب المشاهد لتقوية الوقع العام، أي من الأصغر إلى الأكبر، أو بالعكس من الأكبر إلى الأصغر، على حسب ما تتطلبه المادة المصورة. ولهذا أعد المونتاج لعبة، أو مسألة ينبغي حلها. في الموزاييك تتشكل الصورة من القطع الصغيرة، كل قطعة صغيرة ينبغي أن تجد مكانها، وحينها - فقط - تكون الصورة تنبني على غير ما تصورت أنت، وهكذا تصبح - تقريبا - وكأنك لست المؤلف. وتبقى الظروف التي دفعتك إلى البناء بهذه الصورة، سرية وغير قابلة لفك شفرتها. ونتيجة لهذا يظهر عندك شعور، وكأنك لست حرا في ما جرى، وكأن الفيلم انبنى بنفسه، ودورك أنك لم تعرقله في عمل ذلك، لم تعرقل ظهور ذلك القانون الداخلي، الذي كان موجودا في المادة المصورة (لا أدري من أين، لا أدري لماذا).

موجودا في المادة المصورة («لا أدري من أين»، «لا أدري لماذا أنا - طبعا - أبالغ هنا، ففي الواقع، كل مراحل صنع الفيلم، من السيناريو التنفيذي، واختيار الممثلين والعمل معهم، واختيار أماكن التصوير، ومرحلة التصوير والمونتاج والتصويت، كلها متباينة السمات، ولها حقوقها التي تملي شروطها، تتسق في الأساس - طبعا - مع المعنى العام، وتتحدد بالرؤية الفنية الكاملة للمؤلف.

وفي النهاية، فإن الفيلم الجاهز هو وثيقة تشهد على الوسائل الذاتية والموضوعية التي كانت بحوزتك، لغرض تنظيم فوضى المادة المصورة، في هذا الواقع الفني المتكامل الوحيد الممكن.

أظنني أجبت على سؤالك، وزيادة. مع العلم أن المونتاج ليس مونتاج لقطات ومشاهد فقط، بل ومونتاج داخل الكادر الواحد ذاته. مثلا، فيلم باسكال أوبيه، الذي طوله عشر دقائق «النائم»، كله ممنتج على هذا المبدأ. لا شيء في الفيلم، سوى شخص ينام تحت شجرة في مرج في غابة. لكننا نرى هذا المرج من نقطة عين الطائر أولا. الهدوء الموحي بالأمن للطبيعة والإنسان، وبعد ذلك تقترب الكاميرا - شيئا فشيئا - من النائم، لنكتشف في نهاية الفيلم أن الإنسان ميت وليس نائما. هذا مثل على كيفية توتير الأحداث بواسطة المونتاج داخل الكادر. لكن للأسف غالبا ما يكون العكس، فحتى المشاهد المصورة على مبدأ مونتاج اللقطات، مثل المنظر الطبيعي والمطر والفتاة، لا تتوحد في جملة لغوية، وبذلك تبقى بلا معنى.

اينسين: مشكلة المونتاج تقترن بمشكلة الإيقاع. ماذا تقول عن الإيقاع؛

ايوسيلياني: حين نفهم المكان الذي يشغله كل جزء في السياق العام، سنفهم أي طول ينبغي لهذا الجزء أن يكون. إن طول مشاهد الفعل الأساسية، تحدد على مبدأ يختلف عن مبدأ مشاهد اللقطات الساكنة، المنتجة بالحساب البسيط فمثلا صورنا صباح موسكو: بيت، سطح، فناء، شارع ... فإذا منتجنا على مبدأ التماس الذهبي، فإن الجزء الأول سيكون أطول قليلا، والثاني أقصر قليلا، والثالث سيحدد بالتناسب مع الأول. لكن يمكن المونتاج بطريقة مغايرة، بمخالفة القانون قليلا، أو بمخالفته إلى العكس. استنادا إلى الشعور الداخلي للإيقاع، الذي يكون عند كل إنسان شعورا خاصا به، تتجمع كل هذه الأجزاء في خط إيقاعي واحد. وعدا عن كون كل إنسان يحيا في إيقاعه الخاص، ويتصرف بطريقة خاصة به، وله مزاج يتفرد به، فهو يمر بحالات إيقاعية مختلفة، ارتباطا بظروف حياتية مختلفة. لكن، طبعاً، هناك حدودا، لا يمكن لهذا الجزء أن يتعداها أو يقل عنها. هذه كلها معارف أولية، لكني شخصيا لا أسلم فيلمي لأفضل مونتيرة في العالم، فبما أن كلا منا له وجهة نظر مختلفة إلى العالم، ونبضا مختلفا، كذلك لكل منا شعوره الإيقاعي المختلف. وضعي الإبداعي يختلف عن وضعها الإبداعي، فتصرف أحد الممثلين في المادة المصورة يبدو لها بطيئا، «فتسرعه» في المونتاج. لكن تصرف هذا الممثل يبدو لي متسرعا، فأحاول تخفيض سرعته بكل ما أستطيع. وباختصار ينبغي أن تلف الأشرطة

> ”هناك أفلام جيدة من حيث لغتها السينمائية لكن ابطالها محملون بحوارات محددة ومعقدة تكاد تكون فلسفية“

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلها بيدك، لتحقق في المونتاج أحاسيسك الإيقاعية. ذلك أن كل إنسان لديه نموذجه الخاص لخطه الإيقاعي.

اينسين: قلت أن الجملة المونتاجية ينبغي أن تكون مقروءة بسهولة، وقبل ذلك، أن كل صورة ينبغي «أن تحمل في ذاتها علامة محددة وواضحة». كيف ينعكس هذا على الصورة التعبيرية السينمائية؟

ايوسيلياني: تلك مشكلة منفصلة هائلة، مرتبطة مباشرة بالصورة التعبيرية السينمائية. لا يمكن الكلام عنها باختصار. سأتكلم عنها قليلا.

فها أنت تنطق جملة، وقد تكونت بينها وبين ما عنيته فاصلة، مسافة. وهذا يعطي السامع أو المشاهد (إذا كانت هذه الجملة مقولة بلغة السينما) فضاء للنقاش مع نفسه، وهذا ليس إبداعا بل إكمالا للمعنى. لكنه يمكن أن يخطئ فهمك، وحين يخطئ فهمك، يمكن أن يطرح على نفسه سؤالا خاطئا، أو يستنتج استنتاجا خاطئا. الجملة غير الدقيقة تستدعي الأخطاء. الجملة الرخوة المقطعة تعطي - دائما - لمستمعك إمكانية أن يفهمها كما يشاء، لا كما تشاء أنت. اسمح لنفسي مع أني لم أقل شيئا مهما، أن أخرج بالتعميم التالي: فن المخرج يكمن في أن يبني كل صورة وكل «جملة» مونتاجية على حسب قواعد اللغة السينمائية، بحيث لا تسمح بتفسيرات متناقضة.

لكن ما يحدث في الغالب، أننا نريد شيئا في حين يفهم المتفرج آخر. وفي الوقت ذاته، هناك نظم علاماتية معينة، بدائية جدا - طبعا - مثل علامات الطرق، يفهمها الناس بالدقة المطلوبة، على الرغم من اختلاف أقطارهم وشعوبهم. لن نستطيع - طبعا - بواسطة هذه اللغة، الوصول إلى التأملات العميقة، لكن فهم هذا «النص» السيميائي، ممكن لأي إنسان، ولا يشكل سرا لأحد.

أما لغة الفن، فتستدعي - دائما قراءات مختلفة. وذلك لسببين أولا (الثلاثية تطل براسها من جديد) الفنان لا يعبر عن فكرته بتقريبها تماما، بل يعطي مجالا واسعا لتفسيرها، ثانيا، يعبر المؤلف عن جهة المحتوى العاطفي في الكادر بعلامة معينة، مضمنة في شكل حي محدد، وتحمل في داخلها لون نبض الحياة الحية، وبذلك تولد عند المشاهد موجة من التداعيات، عامة وشخصية، وثالثا، كل منا لديه نظامه الخاص من الإحداثيات، ويسقط كل ما يحدث على نقاطه العقدية والحساسة. كل منا لديه أفقه الخاص، يبدأ القياس منه.

إذا أخذنا شخصين مثلا، نجد أن لكل منهما جذوره: المحيط حيث أمضى طفولته، الناس المحيطون به، سواء كانوا: أشرارا، أنانيين، كذابين، قساة، أم كانوا على الضد من ذلك: رحماء، بشوشين، كرماء ... هذه إحدى الإحداثيات، والثانية هي كمية المعلومات عن العالم، عن الثقافة والفن، التي حصل عليها هذان الشخصان. وحين ينخرط هذان الشخصان في منظومة قراءة «النص»، فيمكن أن يكون لهما إحداثيات متشابهة أو مختلفة في بعض الأشياء. وحين تتوافق الإحداثيات فإن احتمالات تفاهمهما تزداد. ما قلته ينطبق - أيضا - على المجموعات الاجتماعية الكبيرة. ما الذي يوحد بين الناس؟ يوحد بيني وبين شخص آخر مثلا، أننا نعيش في شارع واحد. ومع آخر أننا نعمل في مكان واحد، مع ثالث أن لنا عملا مشتركا وهكذا. هل تقدر مدى التوافق الذي ينبغي أن يحصل بين اثنين، ليفهم أحدهما الآخر على الحقيقة. والتوافق في الإحداثيات مطلوب لكي تكون الجملة التي يقولها أحدهما متطابقة من الناحية الثقافية والعاطفية والأخلاقية، مع ما يفهم الثاني منها. هذا من غير الحواجز الكثيرة التي تعرقل الفهم المتبادل. «أ» يريد أن يقول الحقيقة. لكن «ب» لا يريد سماعها. هذا أول الحواجز، إنها الصعوبة الأشد. أو أن «أ» المؤهل تأهيلا خاصا، بمعارف خاصة لا تنتمي إلى ثقافة وجذور «ب»، يحاول توصيل هذه المعارف إلى «ب» الجاهل في هذا الحقل. هذا حاجز ثان. ولهذا فإن الموسيقي مثلا، لا ينبغي له أن يأمل تقدير مستوى عزفه من الناحية الحرفية حق قدره، من لدن أكثر من عشرة مستمعين، حتى وإن كان الجلوس في القاعة يعد بالمئات.

أسوأ الحواجز بين العمل الفني والفرد الذي يستقبله، هو حين يفشل الفنان في الوصول إلى الدقة المطلوبة في التعبير عن فكرته الفنية. في مثل هذه الحالة لن يستقبلها المتفرج في البعد الذي تصوره الفنان. زيادة على أنهما قد يختلفان في الجذور، وفي نقاط الصفر في أنظمة الإحداثيات لديهما. فهل هذا الاتصال اللغوي مستحيل؟ نعم، على مستوى الفن، إنه مستحيل، ذلك أن الاتصال اللغوي، - هنا - يتطلب أدق ما تكون الإصابة، وأدق ما يكون التلقي والانفتاح، ولهذا يكون أحد أهم الشروط، لمن يريد ممارسة الفن، أن يكون مخلصا، فليس هو عملا إراديا، بل حالة عضوية، ممكنة حين يشعر بكامل مسؤوليته عمّا يبدعه من أفعال الفن.

الفيلم يمتلك مزية عدم إمكانية تغيير ما يجري، إنه ذلك الزمن القصير، الداخل في حياتنا. وكما يعرف الجميع، فلا شيء يختفي من غير أن يترك أثرا. لا الكلمة المقالة، ولا العلامة المرسومة. فما بالك بالواقع الذي ثبته العمل السينمائي إلى الأبد. ولهذا فلا معنى لتضييع وقت المتفرجين ووقتك أنت. فأنت تشعر بمسؤولية بأن تستدعي بعملك الفني عند المتفرج، ذلك التلقي المحدد، الذي أردت أن تنقله له. لا أن تخبره، بل تنقل له في وقت قصير شيئا ما من حياته، وبما أن السينما فن زماني، ومشاهدة فيلمك تخرج المتفرج من حياته اليومية، وتضعه في حياة أنت صنعتها، فعليك أن تأخذ بالحسبان قوانين زمانية معينة. أنت تلخص ما حدث في فترة زمنية كبيرة، لتركز عليه في الوقت المتعارف عليه لحياة الشاشة. إن وقت التواصل بين المخرج والمتفرج يوجب عليك أن تختار أكثر اللحظات أهمية مما تخيلته، وأن تخضعها لقانون الذاكرة. فنحن عندما نخرج من البيت إلى الشارع لا نصف كل التفاصيل، كيف كانت الدرابزين وكم عدد الدرجات والساحات، مع أن ذلك كان موجودا.. ونحن لا نأخذ من وقتنا ووقت السامع ذلك الوقت الحقيقي الذي ضيعناه على الحقيقة، بل نختصر الحدث في جملة قصيرة واحدة. في السينما، أختار لهذا الغرض منظومة علاماتية، أستطيع بمساعدتها أن أحكي - في وقت قصير - ما حدث في وقت طويل، معطيا المتفرج الانطباع ذاته، الذي كان سيشعر به لو أنه عاش مدة الوقت المطلوبة في الواقع الحقيقي.

هناك شيء مدهش أيضا، مرتبط بالسينما، هو أن كل علامات الوقت الاصطلاحية مجسدة. فمهما أردت الفيلم، فإنك سترى على الشاشة العرض ذاته لتطور الحدث، والصور ذاتها للأشياء. الظواهر وأجساد البشر والأصوات. ولهذا فإن واقعية الحياة لا معنى لها. الممثلون المنسلخون عن طبيعتهم مستمرون في الحركة، حتى وإن كانوا قد ماتوا، ربما. وحتى أولئك الذين لا يزالون أحياء - ولله الحمد - فهم موجودون في حالة من الحفظ، مثل مومياء في الكون، ذلك أن الشريط السينمائي هو الزمن المجسد الذي عاشوه يوما ما، الباقي إلى الأبد من غير أن يتغير، حيث لا يمكن أن يوجد تطور آخر أو سيرورة أخرى.

إنها سر أو سحر، ربما لهذا السبب تتطلب السينما هذا القدر من المسؤولية. فحين تضع فعلا مهنيا، لن تستطيع تخليص العالم من خطيئتك، من العنف المسلط على الفن، المتكرر أبدا. فالفيلم لا يمكن إعادته إلى الوراء، لتصحيح شيء ما فيه. الكلمة ليست عصفورا، إذا طارت لن تمسك بها ثانية. ما يكتبه القلم لا تقطعه الفأس. أمثال عبقرية. مقدار ذنب المخرج عن صنعه الفيلم، ينبغي أن يكون مثل ذنب من يقترف عملا، يقترف لأول مرة ولآخر مرة في الحياة، ولا يمكن تبديله. إنها مسائل أخلاقية، تنطبق على كل فنان، لكني أعتقد أن مسؤولية السينمائي أكبر من مسؤولية الأديب مثلا، وقد يكون السبب في ذلك أن ما يقال بالكلمات، حتى وإن كان قبيحا، فهو غير منظور، غير محدد، في حين أن كل شيء في السينما واضح ومفضوح بأقصى ما يكون. المقروء أبعد عن الحس من المشاهد على الشاشة. والفنان الحقيقي يجب أن يكون شديدا على نفسه، حذرا من سوء الذوق، في تصوير القبيح والمعيب. عليه أن يوضح لنفسه أن لا أهمية لقوة ما ابتكره، فالمهم أن يكون ما أبدعه بعيدا عن المذهب الطبيعي مع علمنا أن أية لغة، وحتى أكثرها اصطلاحية، لا تعطي الإمكانات للتسامي فوق الشيئية الحرفية لمادية العالم، والانصراف عنها. ولهذا يصعب على السينما أن تكون فنا، أكثر من الأدب والموسيقى، حيث يكون موضوعهما حياة الإنسان أيضا، لكنهما يستعملان الظلال والمفاهيم والانعكاسات، وما إلى ذلك، حين يتكلمان عن هذه الحياة. هنا تظهر زاوية أخرى في مشكلة العلاماتية، فالمواضيع المثبتة على الشريط السينمائي، سواء كانت متحركة أو ثابتة، كانت موجودة قبل وأثناء التصوير وربما ستبقى بعده - في حد ذاتها - بغض النظر عن هذا التثبيت، وعن الأفكار التي يريد المؤلف التعبير عنها بواسطة هذه المواضيع. أي موضوع مصور على الشاشة - ما عدا الجوهر العلاماتي الذي نعطيه له نحن - يمتلك «وجها» خاصا لا يمكن تكراره، يعود له، بالتحديد. ولهذا فنحن نتعامل مع شيء ما، أكثر سعة من تجربتنا الحياتية، ويمكن أن يحتوي على كمية كبيرة من معان، معقدة جدا - وأحيانا - مختلفة . وهكذا ومهما بدا متناقضا، فإن النص السينمائي أصعب بالعديد من المرات للقراءة الصحيحة المؤكدة، من النص الكلامي، العلامة الكلامية أكثر عمومية وأكثر واحدية في المعنى، من السينمائي، الذي يستطيع أن يكون وحيد المعنى ومتعدد المعاني في الوقت ذاته.

اينسين: أعرف أنك تستعمل كثيرا اصطلاح «مودلة» فما الذي تعنيه حين تستعمله مضافا إلى الفن؟

ايوسيلياني: الإنسان يدرس العالم بمساعدة المودلة. فحين نضع الموديل، فنحن نماثله مع ظاهرة حقيقية معينة، ثم نستطيع بعد ذلك التصرف في مجال الظواهر الجارية على الحقيقة، بالتناسق مع الموديل. العلماء يستبدلون الظاهرة ذاتها بالموديل، وعليه يبحثون كيف يرتبط فيه كل شيء مع بعضه البعض، وكيف يعمل وكيف يتصرف في ظروف معينة. ومن ثم يحولون هذه المعطيات إلى الظاهرة الحقيقية. العالم يعرف عن طريق الموديل. والسينما أيضا تضع موديلاتها الفنية الخاصة. وبهذا يكون كل فنان مؤلف لفرضية ما عن العالم. وتسمح المودلة زيادة على هذا، غير معروفة في تلك اللحظة، غير مكتشفة بالاتصال معه مباشرة، المودلة في العلم، وخاصة في الفلك وفي الميكرو- بايولوجي، مهمة جدا بشكل خاص، ذلك أن العلماء محرومون - في الغالب - من المقاربة الطبيعية لموضوع دراستهم. الإمكانات المتنامية - مع السنين - للمقاربة الموديلية ذات الدقة العلمية الأكبر، تنفي الطرق القديمة. اليوم مثلا، الجميع يعرفون أن ميكانيكا نيوتن صحيحة فقط، في حدود معينة. وغدا قد تكون النظرية النسبية غير صحيحة في شيء ما، خطوط عامة وغير كاملة. ومحروم في حد ذاته، من الروح، محروم مما سبق أن تكلمنا عنه: لا أدري لماذا، لا أدري من أين، لا أدري كيف. كل الفنانين العظام قالوا أن هناك شيئا ما، وكأنه يقود أيديهم. وهذه الإلهامات اللاشخصية - دائما - أقوى من تلك التي تشترطها رؤيتهم الشخصية للعالم فقط. أما موديل العمل الفني فقابل للتحليل المنطقي. وأهم مقاييسه للحكم، هو تناسب ما يصنعه الفنان بالحياة الموجودة في الواقع. لكن لكل تصوراته الخاصة عن العالم، وبهذا، وجهة نظره عن الفن. ولهذا فإن الاختلافات حول الأعمال الفنية، عادة ما تخص الجوهر وليس الطريقة. وهذا مفهوم، إذ كلما كان عمل ما لا يتناسب، لنقل مع ظاهرة اجتماعية ما، أكثر تعبيرا فنيا، وأكبر اقناعا، كان تشويه الواقع أقوى ◆

"إن وقت التواصل بين المخرج والمتفرج يوجب عليك أن تختار أكثر اللحظات أهمية مما تخيلته"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

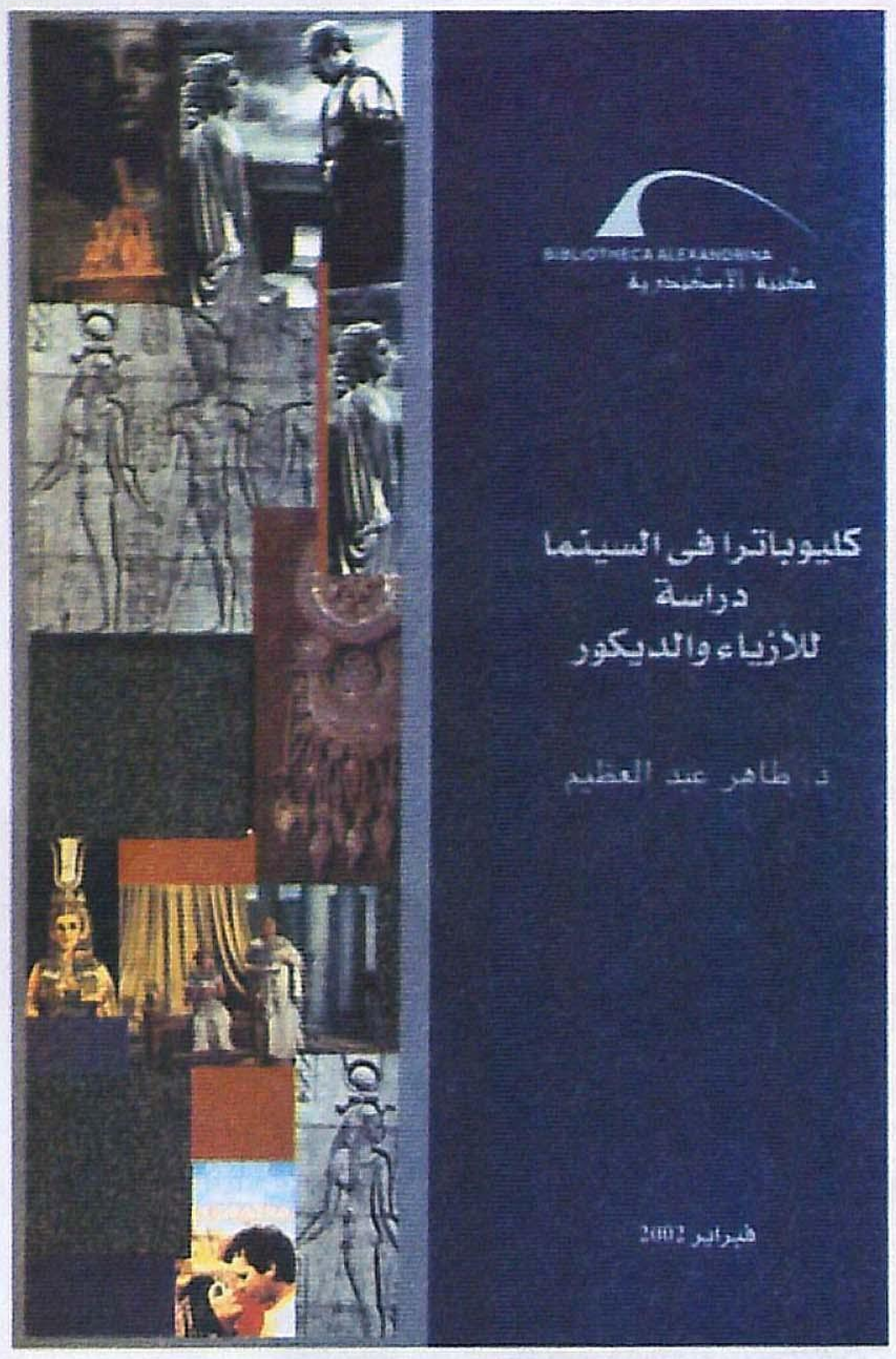
لم تحظ ملكة من ملكات مصر القديمة، بمثل ما حظيت به كليوباترا ساحرة النيل من اهتمام الباحثين، وكانت منبع إلهام للمؤرخين والكتاب والشعراء والفنانين في مختلف مجالات الفنون على مر العصور.

ولم يبق شيء لم يقله أحد عن كليوباترا الحقيقية، رغم أنه لا يوجد دليل مادي على شكلها وحجمها ولونها - سوى رأس التمثال الخاص بها - مما كان سببا في ظهور ذلك التناقض الصارخ في وصف جمالها أو تحديد شخصيتها ورسم سيرتها إلى أن تحولت إلى مجموعة من الأساطير المتباينة.

وقد جذبت شخصية كيلوباترا وحكايتها مع قيصر ثم مع قائد جيوشه مارك أنطونيو السينمائيين من جميع أنحاء العالم، فقدموا أكثر من أربعين فيلما عنها.

وحول الأزياء التي ارتداها أبطال هذه الأفلام ومدى علاقتها بالواقع التاريخي، ومقدار تأثيرها في نجاح الأفلام من عدمه، أصدرت إدارة برامج الفنون التابعة لمكتبة الاسكندرية، قسم الدراسات السينمائية، الذي يرأس تحريره الناقد سمير فريد، في فبراير الماضي كتاب «كليوباترا في السينما - دراسة في الأزياء والديكور» للدكتور طاهر عبدالعظيم، تناول فيه بالتحليل أزياء بعض الأفلام التي قدمت حكاية كليوباترا.

الكويت - تهاني مصطفى



الأفلام التي تناولت سيرتها:

أزياء ساحرة النيل في السينما

دخل الاسكندر الأكبر مصر بعد انهيار امبراطورية الفرس عام ٣٣٢ق.م، وتقرب إلى المصريين باعتناق ديانتهم ونسب نفسه إلى الإله آمون ثم غادر مصر في عام ٣٣١ ليستكمل غزواته حيث قضى نحبه في الاسكندرية عاصمة ملكه الجديد التي أنشأها ولم يرها.

ثم بدأت امبراطورية البطالمة في الانهيار تدريجيا منذ عهد بطليموس الرابع، بينما بدأت قوة روما في الظهور والازدهار في حوض البحر الأبيض المتوسط.

وقد قسمت فترة حكم البطالمة إلى مرحلتين زمنيتين طبقا للدراسة التاريخية التي بدأ بها المؤلف كتابه وهما:

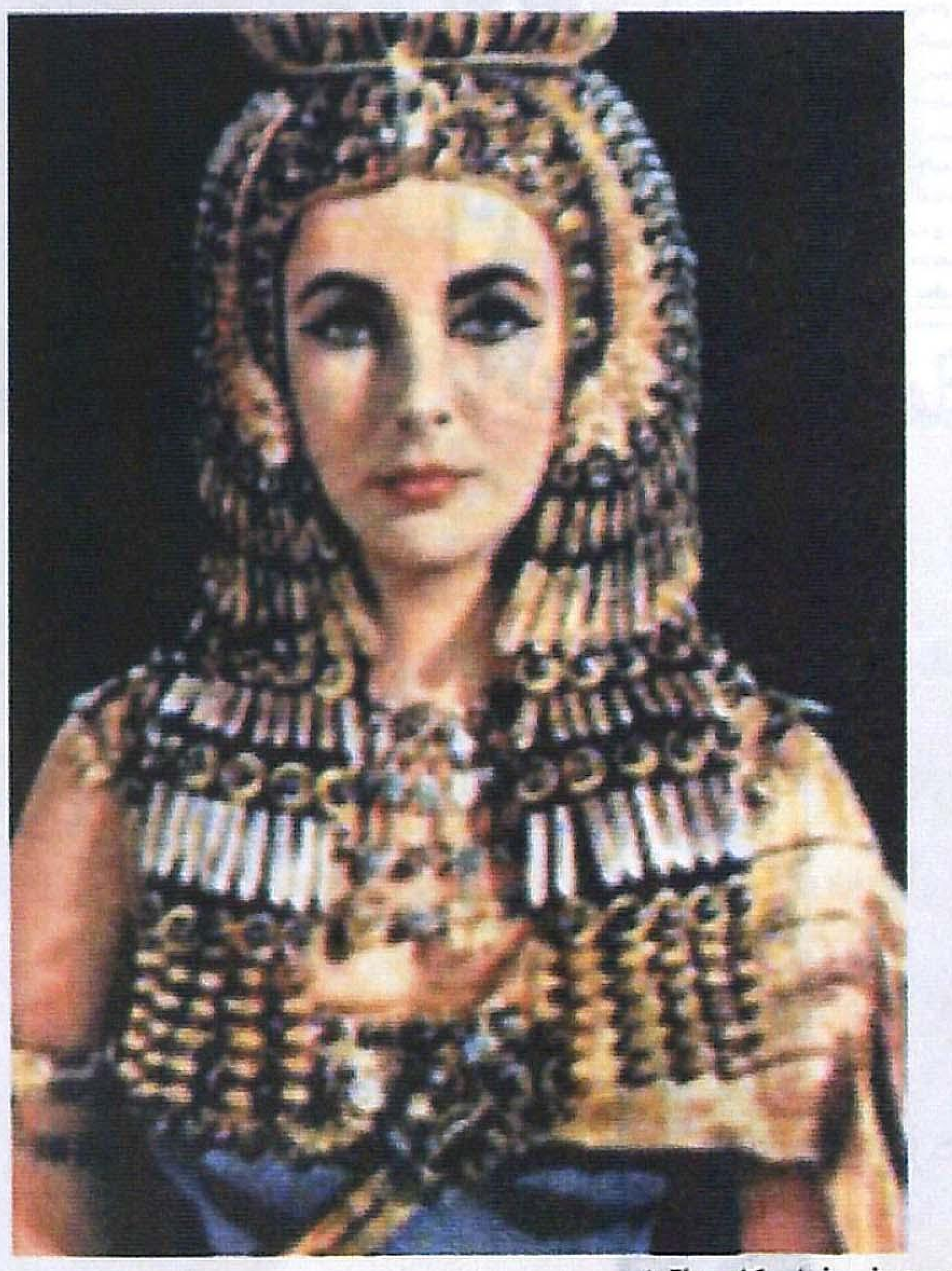
الأولى: تمتد من عام ٢٠٢ ق.م إلى ٩٦ ق.م.

الثانية: تمتد من عام ٩٦ إلى ٣٠ ق.م. وانقسمت إلى فترتين الأولى فترة حكم بطليموس الزمار، والثانية هي فترة حكم كليوباترا السابقة التي اشتهرت في التاريخ بزواجها من قيصر وانجابها منه ابنها قيصرون، ثم عشقها لقائد الجيوش مارك أنطونيو الذي انتحر بعد هزيمة جيوشه أمام أوكتافيان، ثم انتحرت كليوباترا أيضا خوفا من أن يأخذها أوكتافيان أسيرة لعرضها في مهرجان انتصاره في روما، وذلك بعد أن فقدت الأمل في أن يعفو عنها أو ينصب ابنها قيصرون ملكا على مصر.

هذه الملكة المصرية التي وصلت شهرتها إلى أبعد مدى، وفي هذه الفترة الخصبة من التاريخ التي شهدت صراعات وانقلابات وأحداثا دراماتيكية، ألهمت السينمائيين في معظم أنحاء العالم لاستلهام سيرتها، وقد تناولها بالفعل أكثر من أربعين فيلما اختار المؤلف بعضها لعمل دراسته عليها وهي أفلام «كيلوباترا» للمخرج جوزيف مانكيفيش إنتاج أمريكي إنجليزي مشترك تكلف ٦٠ مليون دولار، عرض عام ١٩٦٣ وقامت ببطولته اليزابيث تايلور وريتشارد بيرتون وريكس هارسون ورودي ماكدوال، وقامت بتصميم ملابسه وأزيائه ايرين شراف التي بدأت أولى خطواتها الفنية على مسرح نيويورك في الثلاثينيات وعملت في العديد من الأفلام مثل «أمي العزيزة - ترويض النمرة - أمريكي في باريس - أفضل لحظات حياتنا».

وعن أزياء الفيلم ينقل الكتاب آراء عدد من النقاد مثل د. رفيق الصبان الذي يقول «اعتمد فيلم كيلوباترا على إبهار العين أكثر من الاعتماد على الواقعية التاريخية، فالإنتاج اعتمد على النجوم والأبطال والأحداث وذلك لعدم استيفاء دراسة الجوانب التاريخية بالقدر الكافي، والدليل على ذلك أنه في أحد المشاهد اعتمد الديكور على طريق للكباش مع العلم أنه لا يوجد طريق للكباش في الاسكندرية».

ويقول مهندس الديكور صلاح مرعي «كان هناك التزام كبير في الملابس فمثلا تاج إيزيس الذي ارتدته كليوباترا في موكب روما الشهير كان أقرب إلى التاج الحقيقي، أما عن لون التاج الأحمر والأبيض في بعض المشاهد التي كانت ترتدي فيها أزياء رسمية فهو بعيد كل البعد عن هذه الفترة، لأن هذين اللونين كانا يمثلان الوجهين البحري والقبلي، وكان هناك تاج يشبه إلى حد كبير تاج نفرتيتي المتأثر به حتى بلونه الأزرق. وفي مشهد الموكب نرى مجموعة من الراقصين الأفريقيين وهم يرتدون أزياءهم التي نراها حتى الآن لكن المصمم لم يرجع إلى النقوش التي تظهرهم في هذه الفترة.



بعض الأزياء التي ظهرت في فيلم كليوباترا

أما المشاهد الخارجية في روما فرأينا في أحد أقواس النصر بوابة خلفه وهذا مستحيل أن توجد بوابة خلف أي قوس نصر، وفي المشهد الأخير عند انتحار كليوباترا نجد المعبد يشبه معبد نفرتاري الذي ليس له علاقة بالموضوع.

الفيلم الثاني الذي تناوله الباحث هو «قيصر وكليوباترا» إنتاج إنجلترا عام ١٩٤٦، إخراج جبريل باسكال وبطولة فيفيان لي والمأخوذ عن مسرحية جورج برنارد شو «قيصروكليوباترا»، وعن أزيائه يقول الفنان التشكيلي إبراهيم عبدالملاك «بالقياس إلى الفترة التي أنتج فيها الفيلم نجد أنه قد قدم بشكل جيد جدا لما فيه من التزام تاريخي بالأزياء». في حين يؤكد الفنان صلاح مرعي أنه الوحيد الذي يذكره بما رآه وقرأه في المراجع التاريخية عن فترة حكم اليونان والبطالمة والرومان ويقول «على الرغم من أن تصميم ساحة القصر في الاسكندرية كان على الطراز الإغريقي إلا أن بعض البوابات كانت على الطراز المصري القديم، لكي يذكرنا بقوة التأثير الإغريقي في مصر، وكذلك في المباني التي عرفت إلى جانب بعض التماثيل المصرية التي لها سمات الإغريقي الروماني من حيث قيم النحت وهناك الفرعوني الموجود في منف الذي يمثل مصر القديمة».

أما أزياء كليوباترا فمن الممكن أن تقسم إلى قسمين الأول هو علاقة أزيائها بالأصول التاريخية، والثاني هو العملية الإبداعية وهو دور مصمم الملابس. فمثلا عند مقابلة قيصر لأول مرة مع كليوباترا كانت هاربة من الوصي على العرش وكان اللقاء وهي بين يدي أبوالهول في منف وهي ترتدي زيا بسيطا يستطيع معه المشاهد أن يعرف من خلاله أنها أميرة على الرغم من البساطة الشديدة، أما الزي الآخر لها بعد اعتلائها العرش فقد أضاف إليه المصمم عباءة على ظهرها واستخدم اللون الذهبي في القماش والضفائر، وهو مستوحى من الأزياء الإغريقية المتأثرة بالفرعونية.

الفيلم الثالث كان بعنوان «كليوباترا» وهو إنتاج أمريكي عام ١٩٣٤ إخراج سيسيل دي ميل وتكلف ٧٥٠ ألف دولار، وقام بتصميم أزيائه ترافيس بينتون المولود في مدينةاكوا بولاية تكساس عام ١٨٩٤ وتوفي عام ١٩٥٨ في ولاية كاليفورنيا.

وعن رأي الفنان صلاح مرعي في فيلم سيسيل دي ميل يقول: كان هناك خليط من الطرز بالنسبة لاستخدام الأرواب الطويلة وأعتقد أنه متأثر بالملكية الحديثة في ذلك الوقت.

أما عن تاج إيزيس الذي ارتدته كليوباترا أثناء موكب لقاء قيصر فكان بعيدا عن الشكل الأصلي للتاج فبدا أصغر من اللازم.

أما الأقمشة فلا علاقة لها بالأقمشة التي كانت تستخدم في ذلك الوقت

حيث استعمل المصمم خامات مثل الحرير وبعض الأقمشة التي لم تستخدم في ذلك الوقت، والمعروف أنهم استخدموا الكتان والأصواف.

أما ملابس كليوباترا فتستطيع أن تقول أن مكياجها وتسريحات شعرها متأثرة بنسبة ١٠٠٪ بالفترة الزمنية التي أنتج فيها الفيلم لدرجة أنه من الممكن تحديد الزمن الذي تم فيه الإنتاج. وأعتقد أن كلا من الأفلام كان متأثرا إلى حد كبير جدا بثقافة تلك الفترة حيث تأثر المصمم بالمتغيرات الفنية التي يعيشها، فمن الممكن ألا يكون هناك التزام تاريخي، ولكن نتيجة التأثر بثقافات الفترة يعطي ذلك شكلا خاصا للتصميم، أما الزخارف فكانت ملخصة بطريقة لا تتفق مع الأسلوب المصري الناعم، ولكنها كانت هندسية إلى حد كبير. أما الكرسي الذي كانت تجلس عليه كليوباترا فكان من ورائه طائر مجنح كبير الحجم، وأعتقد أن هذا تصرف لا بأس به. أما عن غطاء الرأس فنراه مستخدما لدى العبيد وراء كليوباترا والحقيقة أنه لم يلبس إلا عند النبلاء فقط. عموما فإنه من المعروف عن المخرج سيسل دي ميل أنه من الممكن أن يضحي بأي شيء في سبيل الإبهار حتى بالالتزام التاريخي.

ويضيف صلاح مرعي تعتبر أزياء هذا الفيلم من أنجح الأفلام التي تم التعرض لها من ناحية تصميم الأزياء فقد كان للمصمم شخصية تتضح في جميع التصميمات، فمثلا قام باستخدام الزخارف مع مراعاة نوع من التلخيص سواء في شكل الأزياء أو زخارفها، ولكن ما يؤخذ على أزياء كليوباترا أنها كانت بنسب كبيرة فرعونية. فكان يجب عليه أن يزيد من الشكل الإغريقي في أزيائها. وهناك الأزياء التي لا تنتمي إلى الفرعوني ولا إلى الإغريقي بصلة، وهي أزياؤها في الإسكندرية فلا يوجد إلا بعض الزخارف التي تنتمي إلى الرومانية وهي موجودة على الستارة. أما لون القماش فهو في الغالب أحمر من قماش الساتان. إذا نظرنا إلى هذا الزي فلن نستطيع التعرف على الزمان أو المكان الذي تدور فيه الأحداث، لم يكن هذا الزي موفقا على الإطلاق.

في بداية الفيلم عندما خرجت كليوباترا بسبب طرد الوصي على العرش لها كانت ترتدي ثيابا سوداء من الواضح أنها مصنوعة من قماش حريري على الرغم من عدم انتشار استعمال هذا اللون، إلا أنه كان موفقا لأنه كان بمثابة التعبير عن المأساة التي عاشتها كليوباترا في هذا الموقف. وأما عن شعرها فاعتقد أن المصمم لم يوفق في اختيار الشكل الفرعوني لأنها كانت ترتدي ملابسها المنزلية وبما أنها ملكة بطلمية مطرودة فكان عليه أن يأخذ طريقة تسريحة الشعر الإغريقية بدلا من الضفائر السوداء المميزة للشعر في الفن المصري القديم، أما عن مكياجها فمن الواضح والسهل تحديد الفترة الزمنية التي أنتج فيها الفيلم.

وهذه الملاحظة تنطبق على شكل كليوباترا طوال الفيلم، فكانت الحواجب رفيعة جدا، وكذلك لون الشفاه كان محدداً بشكل واضح، ومن الواضح استخدام اللون الأحمر على الشفاه وكذلك اللون الداكن على الجفون.

أما الزي الذي قابلت به قيصر فعلى الرغم من المبالغة في مساحة العري فيه إلا أنه موفق لأنها كانت تستخدم أنوثتها في التأثير على قيصر.

أما القماش المستخدم في هذا الزي فمن الواضح أنه من قماش الساتان، ومن الممكن أن نصف هذا الزي بأنه إغريقي متأثر بالفرعوني، وفيه أيضا إضافة من المصمم في حدود توصيل المفهوم المراد.

استخدم المصمم في الجزء العلوي من الجسم قطعة واحدة من القماش الأسود التي تلف بداية من أعلى الصدر لتأخذ الجانب الأيمن من الصدر، ثم تلف وراء الظهر حتى تصل إلى الأمام مرة أخرى من ناحية جزء الصدر الأيسر، لتلتقي بالطرف الثاني في عقدة عليها دبوس ذهبي. أرى أن هذا الزي موفق.

والزي الآخر الذي ارتدته وهو عند إقامتها مع قيصر نرى أن هذا الزي موفق إلى حد كبير حيث كان الشعر مطابقا تماما لما كان يعرف عن هذه الفترة، وطوال المشهد كانت كليوباترا مستلقية على كرسي فجاءت الأقمشة الشفافة الفضفاضة. وكذلك منطقة الصدر التي بها مساحات كبيرة دون تغطية، وكأن المشاهد يستطيع أن يستنتج بشكل غير مباشر أنها استحوذت على قلب قيصر، وأخذت مكانتها عنده. استخدم المصمم طوقا ذهبي اللون مرصعا، عليه زخارف مستوحاة من الزخارف المصرية القديمة.

وأما عن زي الموكب فقد تقدمت الموكب راقصات ووصيفات يحملن سعف النخيل والحمام الأبيض، وكذلك عازفو الأبواق وعازفو الموسيقى، ثم تدخل كليوباترا محمولة على المحفة في زيها الرائع الذي جمع بين الفرعوني والإغريقي بلونه الأبيض الجميل، فقام المصمم بتصميم التاج غاية في البساطة والجمال مستخدما القرنين وبينهما قرص الشمس بحجم صغير نسبيا، وتتدلى من التاج يمينا وشمالا قطعتان من القماش الحريري عليهما بعض الزخارف المصرية القديمة.

أما الكرسي الذي كانت تجلس عليه فأرى أنه كان غير موفق، لأنه استخدم الصقر على ظهر الكرسي ويضم جناحية حول الكرسي فبدا بذلك طائرا ضعيفا.

وقد خلص د. طاهر عبدالعظيم في نهاية دراسته إلى العديد من النتائج هي:

١- عند تناول تصميم الأزياء لأي شخصية تاريخية يجب المرور بعدة مراحل أساسية قبل الوصول إلى الشكل النهائي للتصميم وتشمل:

أ - التحضير (الإسكتشات الأولية).

ب - المعالجة (التصميم النهائي للشخصية)

ج - الإخراج الفني للشخصية.

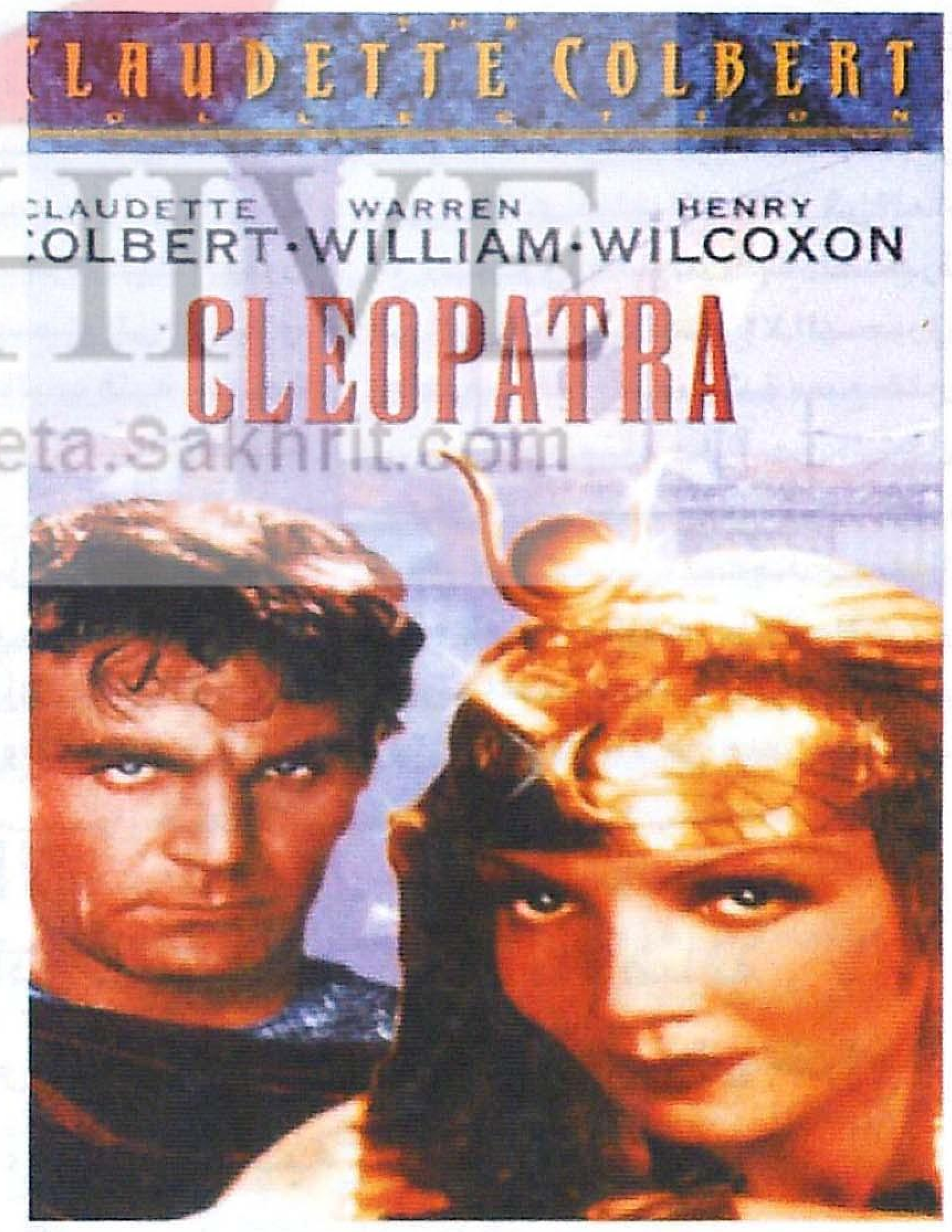
٢ - أما عن الأخطاء الشائعة في تصميم أزياء شخصيات الأفلام التاريخية فهي ترجع أولا الى عدم المام المصمم بالأصول والمراجع التي تعطيه المفردات المأخوذة من الفترة الزمنية نفسها التي تدور فيها الأحداث، وأيضا عدم إدراك بعض المصممين للعملية الإبداعية، وكيف أنها تدور في إطار رؤية معينة يحددها السيناريو والإخراج.

٣- التقنيات المختلفة والمستخدمة في تصميم و تنفيذ الأزياء ومكملاتها (الإكسسوار والمكياج وخلافه) يجب أن تأخذ حيز العناية بالشكل الذي لا يفقد التصميم هويته التاريخية حتى تكون هناك مصداقية لدى المشاهد، على سبيل المثال الاهتمام بالألوان والخامات المستخدمة في التنفيذ.

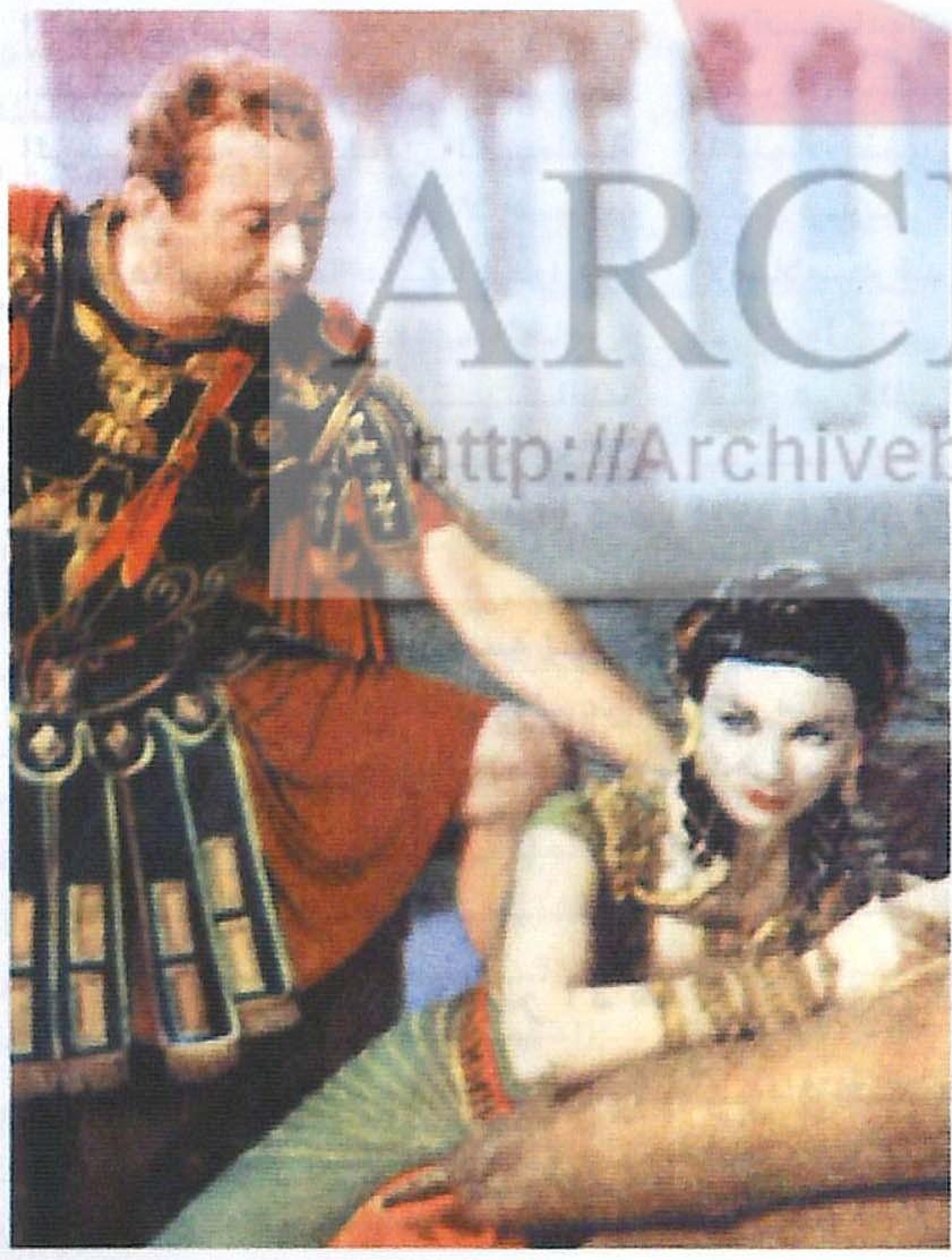
٤- عندما تناول الكتاب شخصية كليوباترا اختلفت آراؤهم ما بين وصفها بأنها مصرية وطنية تسعى إلى تحقيق الأمن والاستقرار لبلادها، ووصفها بأنها شهوانية تسعى إلى تحقيق أهدافها الشخصية تحت أي ظروف وللوصول إلى أطماعها، وأنها استطاعت تطويع كل من قيصر وانطونيو إلى خدمة أغراضها مما أدى بهما إلى حتفهما من جراء حبهما لها.

٥- ينقسم الفيلم التاريخي إلى عدة أقسام فإما أن يكون سردا عاديا للتاريخ أو سيرة ذاتية لإحدى الشخصيات التاريخية أو توجيها إيديولوجيا معينا حتى يرفع من شخصية أو يحط منها، حتى يؤثر في الناس. وقد يكون سببا في توجيه أفكارهم إلى بعض الاتجاهات السياسية أو الفكرية المستهدفة.

٦- معظم الأفلام التي تناولت تاريخنا أفلام أجنبية وليست عربية، فيجب أن يكون هناك إنتاج عربي لأفلام تتناول تاريخنا حتى لا نترك للآخرين فرصة التحكم بتاريخنا وتراثنا ◆



بوستر فيلم كليوباترا


قيصر وكليوباترا

جريدة الفنون
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت
قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

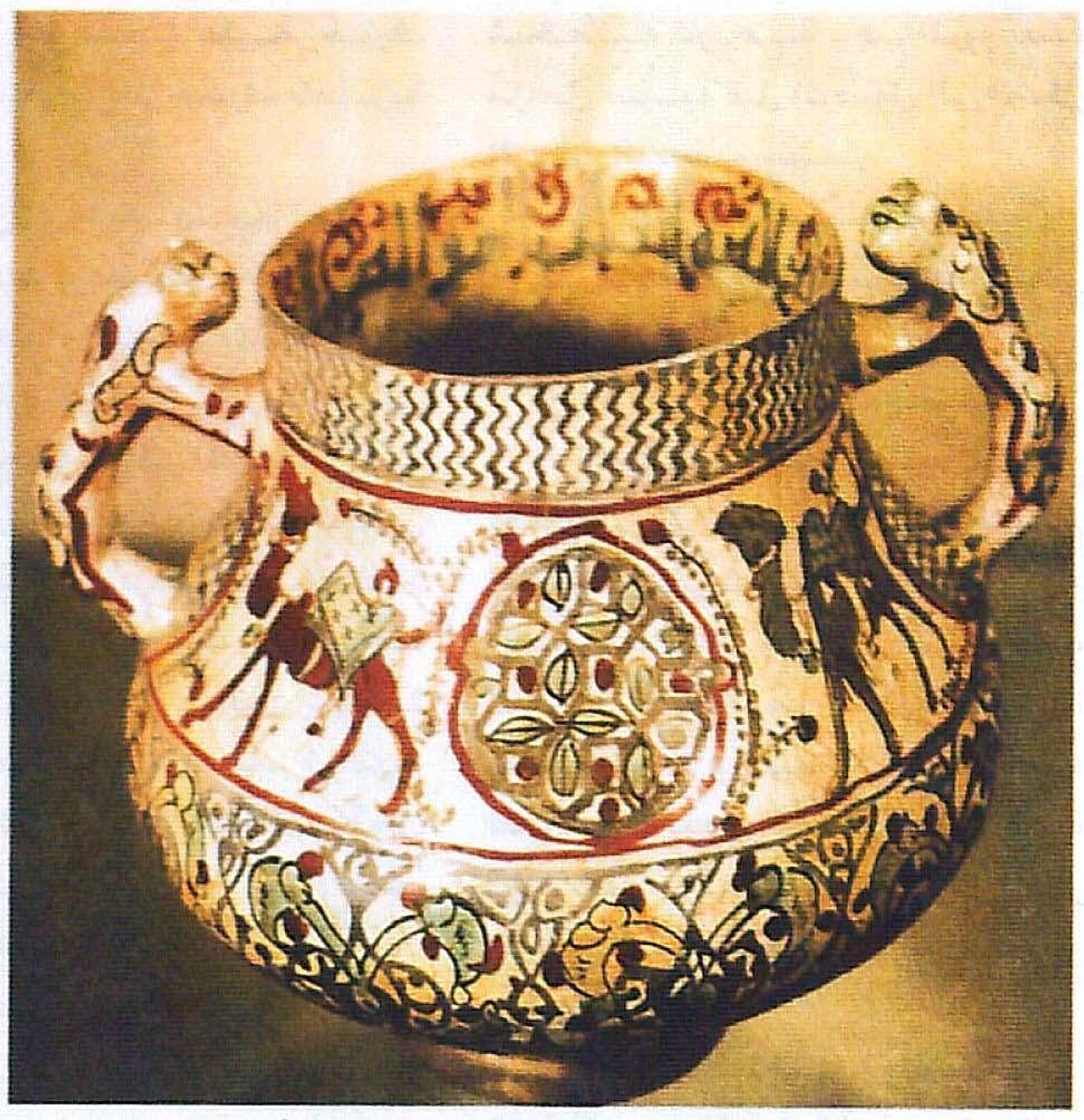
معلومات عن الاشتراك ومدته: ☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان

قيمة الاشتراك:
■ دولة الكويت: أفراد : ٨ د.ك — مؤسسات : ١٢ د.ك
■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي: أفراد : ٣٦ دولارا أمريكيا — مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا

نوع الاشتراك: ☐ أفراد ☐ مؤسسات

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف : ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

تصدر الشيكات باسم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت



إناء من الخزف الميناني ذو مقبضين على شكل فهدين

يدفعنا الحديث عن الفنون الإسلامية على مر العصور إلى الدخول في أتون التاريخ الذي حفظ لنا صورة حقيقية عن ملامح هذه الفنون التي اختلفت من عصر إلى آخر. فالإسلام الذي شهد في الأحقاب الزمنية المتعاقبة نهضة فكرية وعلمية، شهد أيضا نهضة فنية متمثلة في الزخارف، والرسومات، والفن المعماري بكل أشكاله. وكان لكل عصر ملامح خاصة تدل عليه وتتحدث عنه، كما استطاع الفنان الإسلامي الوصول بذوقه الفني المرهف والجميل إلى رؤية جذابة ومثيرة في الوقت نفسه، هذه الرؤية وضعها بكل عناية وصدق في أعماله الفنية التي أصبحت شاهدا على تطوره وتمكنه من أدواته الفنية وذوقه. مجلد «تاريخ الفنون الإسلامية» الصادر عن دار السويدي للنشر والتوزيع والإعلان في دولة الإمارات العربية المتحدة، للباحث محمود يوسف خضر، يعد من المراجع التاريخية المهمة، لما تضمنته صفحاته من بحث دقيق عن كل ما يتعلق بالفن الإسلامي في عصوره المتعاقبة.

الكويت - مدحت علام

كتب مقدمته د. ثروت عكاشة

رحلة محمود خضر في ذاكرة الفنون الإسلامية

نظرا لأهمية المجلد قام د. ثروت عكاشة وزير الثقافة المصري السابق بكتابة مقدمته، مؤكدا ان الدراسة التي تضمنها المجلد مستفيضة وعميقة، تناولت الفنون التطبيقية، والزخارف الرئيسية في العصر الإسلامي، منوها بجهود المؤلف في استقصاء المعلومات التي اوردها في دراسته من المصادر الأصلية، والمراجع المختصة في اللغة العربية، واللغات الأجنبية الأخرى.

حرص محمود خضر في دراسته عن تاريخ الفنون الإسلامية، على أن يتتبع كل ما يخص الحضارة الإسلامية، بداية بظهور الإسلام في شبه الجزيرة العربية، ثم انتشاره في كل الأصقاع. والصراعات الدامية للوصول إلى السلطة والحكم في العصور الإسلامية المختلفة، وأن جميع الفنون الإسلامية اتسمت بوحدة الأسلوب والتقاليد، ووضوح شخصيتها، وعبيرها الشرقي، رغم تعدد المدارس الفنية، واختلاف أشكالها، وأن الفن القبطي والفن الساساني يختلفان عن الفن الإسلامي في نوعيته، كما أن العرب استفادوا من بعض الأساليب الزخرفية في الفنون القبطية واليونانية والساسانية. الا انهم لم يقلدوها بل ادخلوا عليها قدرا من التحوير يتناسب مع ذوقهم الخاص، مثل فن التوريق المتشابك «الأرابيسك»، الذي أصبح أحد الفنون الإسلامية ذات الطابع المستقل.

وفي مقدمته التاريخية للفن الإنساني قاطبة تحدث المؤلف عن الحضارة المصرية منذ العصر الحجري حتى عصر ظهور الأسر، ثم تحدث عن ظهور امبراطورية الفرس في آسيا، والحضارة الرومانية وغيرها، مشيرا إلى اهتمام الحكام المسلمين بفنون البلاد التي فتحوها مثل فارس، ومصر، ولكن الرؤية الإسلامية قد صهرت تلك الفنون في الدول التي انضمت إلى الإسلام، فنتج عن ذلك أساليب فنية جديدة تختلف عن الفنون المحلية الأصلية لهذه البلدان.

تضمن الفصل الأول من المجلد «العصر الأموي» الذي دخلت في بناء مساجده المآذن بالإضافة إلى المحراب المجوّف والمنبر، كما بنى عبدالعزيز بن مروان دارا سماها «دار الذهب» جعل لها قبة مذهبة، إذا طلعت عليها الشمس لا يستطيع الناظر إليها التأمل فيها خوفا على بصره، كما بنى الخليفة عبدالملك بن مروان الذي تولى الخلافة في العام ٦٥ الهجري، مسجد «قبة الصخرة» في القدس في العام ٧٢ الهجري، وخصص خراج مصر لمدة سبع سنين لبنائه، وهو بناء مثمن الشكل، جدرانه الخارجية على شكل عقود مدببة، يتميز المسجد بجمال وفخامة زخارفه، بالإضافة إلى كسوته الفسيفسائية التي ترجع إلى زمن إقامة البناء في عهد عبدالملك، وتعتبر فريدة من نوعها في تمثيلها للفن التصويري في العصر الأموي، ولقد أنجز بناء «المسجد الأقصى» في عهد الوليد بن عبدالملك الذي شيد البناء على الهضبة نفسها التي أقيمت عليها قبة الصخرة، وعلى جوارها جنوبا، في الطرف الجنوبي من الحرم، إضافة إلى قصر المشتى الذي يقع في الصحراء الأردنية على بعد ٣٢ كم جنوبي عمان، وقُصير «عمرة»، اللذين شيدهما الوليد كاستراحتين للصيد في صحراء الشام، وبُني «المشتى» بالحجر المنحوت، وله سور خارجي يشبه القلاع الرومانية، وعليه أبراج مستديرة، ويعتبر قصير «عمرة» من أهم قصور الصيد الأموية، وهو مبنى ذو طابق واحد، مشيد بالحجارة، ولقد دُهش العلماء لدى اكتشافه لوجود رسوم على جدرانه تمثل عناصر حية لآدميين، وحيوانات، حيث أن الفكرة السائدة هي كراهية الإسلام لتصوير الكائنات الحية «بشرية أو حيوانية»، وأن العرب قد أخذوا في تشييد مساجدهم وقصورهم عن الأساليب المعمارية الساسانية، والقبطية والبيزنطية، أما في زخارفهم فقد أخذوا عن الأقباط المصريين أساليبهم الفنية في تحوير الأشكال وزخرفة نبات العنب وورق النخيل، وأن العرب في هذا العصر برعوا في النحت على الحجارة والجص، والحفر على الخشب والعظم، فقد وجد في الفسطاط وعين الصيرة بعض القطع الخشبية محفور عليها زخارف وأشكال حيوانات ونباتات مختلفة.

كما وجدت في مصر وسوريا اوان زجاجية وأكواب وزهريات، وزجاجات لحفظ العطور بعضها فيه زخارف نباتية وهندسية ونقط وكتابات، وفي هذا العصر أنشأ عبدالعزيز بن مروان الأموي لابنه في مصر حماما يعرف بحمام «بثينة»، في الفسطاط، على بابه تمثال على شكل امرأة من الزجاج، أما صناعة الفخار والخزف التي ورثها الأقباط المصريون عن أسلافهم الفراعنة، فإن

> شهد العصر الأموي دخول المآذن في بناء المساجد، بالإضافة إلى المحراب المجوف والمنبر، وخصص الخليفة عبدالملك بن مروان خراج مصر سبع سنوات لبناء مسجد «قبة الصخرة»

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك- بناية النفيسي والخترش
ص.ب ٢٩١٢٦ الرمز البريدي ١٣١٥٠ ت: ٢٤٠٥٣٢١ - ٢٤١٧٨١٠/١١ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩

الإمارات العربية المتحدة
شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي، هاتف: ٣٩١٦٥٠١/٢/٣ - فاكس: ٣٩١٨٣٥٤/٥/٦ مدينة دبي للإعلام - ص.ب ٦٠٤٩٩ دبي

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
الإدارة العامة - شارع الستين - ص.ب ١٣١٩٥ جدة ٢١٤٩٣ هاتف: ٦٥٣٠٩٠٩

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات - ص.ب - ١٢٠٣٥ ت: ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

مصر
مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة

ت: ٥٧٩٦٣٢٦ - فاكس ٧٣٩١٠٩٦

المغرب
الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص.ب ١٣٦٨٣
ت: ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٠٤٠٣١

تونس
الشركة التونسية للصحافة
تونس - ص.ب ٤٤٢٢ ت: ٣٢٢٤٩٩ - فاكس ٣٢٣٠٠٤

لبنان
الشركة اللبنانية لتوزيع الصحف والمطبوعات
بيروت ص.ب ٦٠٨٦ - ١١ ت: ٣٧١٩١٠ - فاكس ٣٦٦٦٨٣

اليمن
القائد للتوزيع والنشر
ت: ٢٠١٩٠١/٢/٣ - فاكس ٢٠١٩٠٩/٧

الأردن
وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص.ب ٣٧٥ عمان ١١١١٨
ت: ٤٦٣٠١٩١ - فاكس ٤٦٣٥١٥٢

البحرين
مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص.ب ٢٢٤ / المنامة ت: ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

عمان
المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص.ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢ ت: ٧٠٠٨٩٦ - فاكس ٧٠٦٥١٢

قطر
دار الشرق للطباعة والنشر والتوزيع
الدوحة ص.ب ٣٤٨٨
ت: ٤٦٦١٦٩٥ - فاكس ٤٦٦١٨٦٥

الجزائر
المتحدة للنشر والاتصال
٢٣٨ شارع في دو موبسان الينابيع
بئر مراد رايس - الجزائر
ت: ٤٤٧٦١٦ - فاكس ٥٤٢٤٠٦

فلسطين
وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس / شارع صلاح الدين ١٩
ص.ب ١٩٠٩٨ ت: ٢٣٤٣٩٥٤ - فاكس ٢٣٤٣٩٥٥

السودان
مركز الدراسات السودانية
الخرطوم ص.ب ١٤٤١ هاتف ٤٨٨٦٣١

نيويورك
MEDIA MARKTING RESEARCHING
25-2551 SI AVENUE TEL: 4725488
FAX: 4725493

لندن
UNIVERSAL PRESS & MARKETING LIMITED.
POWER ROAD. LONDON W 4 SPY.
TEL: 020 87423344

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :
■ دولة الكويت نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي دولاران أمريكيان

الاشتراكات :
■ دولة الكويت أفراد : ٨ د.ك مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

الأمويين تقدموا في مثل هذه الصناعة، مثل الخزف ذي البريق الرصاصي لقناديل وأوان وغيرها.

يستعرض المؤلف في الفصل الثاني المظاهر الفنية في العصر العباسي، الذي شهد نشاطا علميا وفكريا وأدبيا وفنيا متميزا، هذه الخلافة الإسلامية التي عاشت خمسة قرون زاهرة حتى قضى عليها المغول في العام ٦٥٦هـ، وكان أعظم فضل يُعزى إلى العباسيين حفظهم للتراث اليوناني بترجمته ودراسته، ونشره إلى جانب بحوثهم وتجديداتهم في شتى العلوم والفنون والآداب، وفي هذا العصر بُني العديد من المساجد مثل مسجد سامراء الكبير الذي بناه المتوكل، ومسجد المنصور، ومسجد «أبي دلف»، بالإضافة إلى جامع ابن طولون الذي يُعتبر ثالث المساجد الإسلامية في مصر، وبعد هدم مسجد العسكر أصبح في المرتبة الثانية أثريا.

وفي العصر العباسي نشطت صناعة الخزف، واشتهرت بصناعته بلاد كثيرة ومن أنواعه الخزف غير اللامع، والخزف ذو البريق المعدني، ثم الخزف بارز الزخارف بطلائه الرصاصي، وآخر محزوز الزخارف بطلاء رصاصي، والخزف المرسوم ذو اللمعان القصديري. وذهب المؤلف إلى أن الخزف في سمر قند قبل الأسرة السامانية لم يكن له أي ذكر هناك، ووجد فيها الخزف الصيني المقلد، وكانت الزخارف فيه تعتمد على الكتابة بالخط الكوفي المنمق الذي يكون عنصرا اساسيا في فن أهل سمر قند، ولقد انتقلت صناعة الزجاج وتزويقه والنسيج من الدولة الأموية إلى الدولة العباسية.

وبسقوط الخلافة العباسية، وبزوغ نجم العصر الفاطمي، بدأت النهضة المعمارية في الظهور والتطور، والباقي من الآثار الآن يدل على علو قدرهم مثل أبواب زويلة، والفتوح، والنصر، وأقدم أثر باق حتى الآن هو الجامع الأزهر، الذي عُرف باسم جامع القاهرة، ويقال أن الفاطميين سموه بـ«الأزهر» تيمنا بالسيدة فاطمة الزهراء بنت الرسول - صلى الله عليه وسلم -، بالإضافة إلى مسجد القرافة التي بنته الملكة تغريد زوجة المعز لدين الله الفاطمي، كما بنى بدر الجمالي على حافة جبل المقطم «جامع الجيوشي» أما «جامع الأقمر» فقد بناه الحاكم بأمر الله، بالإضافة إلى «جامع المهدية» الذي أسسه عبدالله المهدي، أول الخلفاء الفاطميين في مدينة المهدية التونسية، كما امتاز العصر الفاطمي بثروة من الزخارف الحجرية والحصوية المنحوتة التي تقاوم الزمن، إلى جانب الحفر على الخشب مثل التي يحتفظ بها متحف الفن الإسلامي والتي تعود إلى «القصر الغربي الصغير» الذي بناه الخليفة العزيز بالله الفاطمي،

محراب من الخشب - قبرية

قطعة نسيج من الصوف عليها بقايا حمامتين متقابلتين

كما اشتهر العصر الفاطمي بالمحاريب «توضع عليها الجباه عند السجود» والقبريات «السجدة»، بالإضافة إلى الحفر على العاج والعظم، وأفاض الفن الفاطمي من جماله ورونقه على المصنوعات المعدنية، من أوان وصحاف وشمعدانات ومباخر ودفوف، وسلطانيات وأبواق وغيرها، ثم ظهرت توقيعات الخزافين على منتجاتهم، وإن كان البعض منها ترك بلا توقيع.

ومن أبدع الفنون التي ظهرت في العصر الفاطمي وأروعها كان البلور والزجاج، فقد اشتهرت مصر وسوريا بتفوقهما في هذه الصناعة، وكانت الأواني الزجاجية تُزين بضغط قطع الزجاج الملون على جسمها الخارجي على شكل زخارف، كما صنع المصريون زجاجا شفافا عظيم النقاوة يشبه الزمرد، وكان يباع بالوزن، ومن ثم فإن صناعة النسيج تطورت في العصر الفاطمي، عما كانت عليه في العصر الطولوني، من ناحية الدقة وجمال الزخارف ورقتها.

واستعرض المؤلف الفنون الإسلامية بعد سقوط الخلافة الفاطمية، وتأسيس القائد العربي صلاح الدين الأيوبي للدولة الأيوبية، ثم ظهور العصر المملوكي، فقد بنى صلاح الدين الأيوبي قلعة الجبل، لتكون له معقلا، على جبل المقطم، وكان لها ثلاثة أبواب وفي القلعة مسجد فسيح الأرجاء زخرفت جدرانه ومحرابه، وأنشأ الملك المظفر تقي الدين عمر بن أيوب المدرسة التقوية التي أصبحت فيما بعد تسمى «جامع المرحومي» كما بنت شجرة الدر زوجة الصالح نجم الدين تربة ومدرسة بالقرب من المدرسة الصالحية، وعلى التربة قبة داخل جامع صغير، وأن جوامع المماليك تمتاز بامتلاكها واجهات رائعة، وأصبحت المآذن أرق وأرشق مما كانت عليه في السابق، ولم يبق من قصور المماليك غير قصري بشتاك وقايتباي، وأشار المؤلف إلى أن هندسة العمارة لا تختلف في مصر عن نظيرتها في الشام، ومثلما عمد الفاطميون إلى تغطية واجهات عمائرهم بالحجارة المنحوتة فقد ظل هذا الأسلوب متبعا في العصر الأيوبي.

ولقد اتخذ السلطان الظاهر بيبرس الأسد أو «البير» شعارا له للدلالة على قوته وما قام به من دور بطولي في حروبه ضد الصليبيين، وظلت الأساليب السائدة في العصر الفاطمي والخاصة بالحفر على الخشب هي نفسها في العصرين الأيوبي، والمملوكي، مع زيادة في دقة الحفر، ونعومته، وبلغت الفنون المعدنية أوجها في عهد السلطان الناصر بن قلاوون، وقد صنع له كرسي من النحاس محفوظ في متحف الفن الإسلامي، يعتبر من روائع التحف المعدنية جمعت في صناعته كل الفنون المعدنية، ومعظم العناصر الزخرفية المكفتة، بالإضافة إلى «مقلمة» من النحاس المكفت بالذهب والفضة، على جانبها كتابة بخط الشيخ، وعلى قاعدة من الزخارف النباتية الدقيقة، ولرواج الصناعات المعدنية في العصر المملوكي كانت مصر والشام تصدران منتجاتهما إلى أوروبا، ومن بين الأقراط والدلايات المصنوعة من الذهب والمحلات بالمجوهرات الثمينة المحفوظة في متحف الفن الإسلامي قلادة من الذهب، تتكون من عشرين سمكا وهي قطع بيضاوية صغيرة الحجم مرتبة كي تأخذ شكل عقد نصف دائري، زينت بثلاث دلايات من الذهب، ويوجد مرش للعطور من النحاس، زخارفه مكفتة بالذهب والفضة، والبدن كمثري الشكل وصندوق من النحاس مزخرف بنباتات وكتابة تسجيلية مكفتة بالفضة، والصندوق له غطاء مثبت في البدن، وفي العصر المملوكي طبقت الزخارف التي تجري على الأواني النحاسية على الأدوات المصنوعة من الحديد، كما بلغت عناية المماليك بأسلحتهم الحربية درجة عالية، فأقاموا سوقا خاصا بالسلاح، وآخر للمهاميز في القاهرة وما زال سوق المهاميز موجودا إلى الآن في حي الغورية في القاهرة، وسمي بهذا الإسم لتخصصه في تجارة وبيع وصناعة السروج واللجام الخاص بالخيل والحمير، ويوجد في المتحف سيف خاص بالسلطان طومان باي من نوع قليج مصنوع من الصلب عليه كتابة مكفتة بالذهب، وله مقبض من مادة القرن، وواقية من الفضة بشكل الصليب، أما سيف السلطان قنصوه الغوري فهو مصنوع من الصلب من نوع قليج عليه كتابة بخط النسخ مكفت بالذهب.

وأشار المؤلف إلى أن نهاية القرن التاسع الهجري شهدت تطورا في صناعة المعادن المكفتة في إيران، أما تحف العصر الصفوي، فقد غلب عليها الرسم النباتي الرقيق والرسوم الآدمية والحيوانية والطيور، وتمتاز تحف هذا العصر بجمال الشكل وعلى أكثرها كتابات وأشعار باللغة الفارسية، ومع تدهور الأوضاع الاقتصادية في أواخر العصر المملوكي انتقلت صناعة التحف المعدنية إلى مدينة البندقية.

وأبدع الفنانون السوريون في العصرين الأيوبي والمملوكي في صناعة وإنتاج الأكواب والأواني الزجاجية المطلية بالميناء، ولعناية المماليك وشدة اهتمامهم بالمساجد والمدارس والحدائق استلزم الأمر صناعة المشكاوات «جمع مشكاة» بكميات ضخمة، والمشكاة لها ستة مقابض مضافة يحيط بكل مقبض جامة لوزية الشكل محاطة بزخارف نباتية محفورة على أرضية زرقاء، وتدل أساليب صناعة النسيج في العصرين الأيوبي والمملوكي على أنها امتداد للعصر الفاطمي، وقد انتقلت مراكز الإنتاج من مدن الدلتا في مصر إلى الإسكندرية ودمنهور، وفي متحف الفن الإسلامي قطعة من نسيج الحرير، بزخارف منسوجة بطريقة مركبة، كما أن مصر عرفت منسوجات الحرير منذ عصر البطالمة، وكانت من أهم السلع التجارية في الإسكندرية، كما استخدم الحرير في العصر الروماني، وتميزت المنسوجات الصفوية الإيرانية بالرقة والدقة في أسلوب الصناعة.

واستعرض المؤلف ما آلت إليه الأحوال في العالم الإسلامي، بعدما قضى العثمانيون على الحكم المملوكي ومقتل طومان باي، ثم تدهور الخلافة العثمانية، وأفول نجمها في نهاية الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٨ ميلادي، والتقدم الحضاري الذي شهدته الدول الغربية، ومن ثم الركود الفكري والفني للعالم الإسلامي قاطبة ◆

"بعد سقوط الخلافة العباسية بزغ نجم العصر الفاطمي، وبدأت النهضة المعمارية في الظهور والتطور، وما زالت آثارها الباقية تتحدث عنها مثل الجامع الأزهر وأبواب زويلة والنصر والفتوح"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

الناس يصنعون مدنهم.

ترعبني الغربة، لذا تعودت أن أصاحب المدن والأماكن، أمسح عن وجهها مساحيق زيفها بمصاحبة الأصدقاء الذين يقطنونها... المدن بأهلها، المدن بصداقاتها، المدن بدفء لقائها، وأجمل المدن تغدو وحشة تلتهم القلب، إن هي تقاذفتك غريبا، وحيدا بين زحمة أرصفتها، دون أن يكون لك صديق يساير خطوك، ويرد عليك صوتك.

عمّان تسكن الجبال، ستة أو سبعة جبال تمنح عمّان رقعتها، وترسم معالم وجهها، وتجعل منها واحدة من العواصم العربية التي تترك بصمتها على لحم القلب.

قضيت الأسبوعين الأخيرين من شهر أغسطس في عمّان عاصمة الثقافة العربية للعام ٢٠٠٢، أسبوعان كانا كافيين لحفر ذكريات كثيرة وجميلة.

أرى، أن الأهم في أي تظاهرة أو مهرجان أو اجتماع ثقافي أو فني عربي، هو فرصة اللقاء التي تتيح للأدباء والمثقفين والفنانين العرب رؤية بعضهم بعضا، وقضاء وقت مشترك كفيل بمد جسور الوصل والحوار والنقاش ومعرفة الآخر والاطلاع على إنتاجه الفكري والإبداعي. وتحضرني فكرة همس بها أحد الأدباء العرب، قال:

«حبذا لو تبرعت جهة ثقافية أو فنية لدعوة مجموعة من المبدعين، على اختلاف مشارب إبداعهم، تتيح لهم فرصة اللقاء، وتتركهم دون برنامج معد أو ندوات، فقط تهيئ لهم فرصة اللقاء، وتترك لهم حرية التعرف على بعضهم البعض».

كان الرجل متحمسا لفكرته، أكمل يقول:

«مثل هذا اللقاء سيكون أهم بكثير من ندوة تعطي المعقب دقيقتين ليقول ما عنده!».

في أيام عمون لمسرح الشباب الثامن، كانت الفرصة كبيرة لمتابعة أعمال مسرحية شبابية، والتعرف على أفكار ورؤى وأحلام شباب المسرح الأردني، أفكار جيل جديد من الشباب المسرحي العربي. وإذا كانت العروض المسرحية قد تفاوتت ما بين التقليدية والتجريب، فإن الأمر الأوضح في جميع ما قُدم هو ذلك الحماس والتنافس الكبير اللذان يملآن قلوب الشباب، إضافة إلى حضور القضايا القومية العربية الملحة، بوصفها «الثيمة» الأبرز للعروض، مع الإشارة إلى أهمية العروض المسرحية العربية الموازية، حيث كانت رافدة حقيقية ومكملة لمهمة المهرجان.

أنشطة الأسبوع الثقافي الكويتي شكلت حدثا لافتا على الساحة الأدبية والثقافية والفنية الأردنية، وبما يعزز من مكانة التواصل الثقافي والأدبي بين الأشقاء العرب، أنشطة الأسبوع توزعت بين: معرض للكتاب، ومعرض للفنون التشكيلية، وعروض مسرحية، ومحاضرات، وندوات، وأماسٍ شعرية، وفي جميع هذه الأنشطة كان الجمهور متابعا وحاضرا، بما أضاف نكهة عبقة وخاصة على جو الفعاليات.

التواجد في عمّان يعني بين أمور أخرى، التواصل مع دائرة كبيرة من الأنشطة الثقافية والفنية، مثلما هو التعرف على تجارب مبدعة ومتميزة، سواء في مجال التشكيل أو الموسيقى أو الشعر أو القصة القصيرة أو الرواية أو المسرح، وفي هذا وذاك، مد جسور الألفة بين العربي والعربي، وهذا هدف مشروع وكبير يسعى الجميع إليه.

طالب الرفاعي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين عبيد و فوزية السندي

لا تلم أحدًا

من غيرك يثق بغدر الغيم
من غيرك ينحسر، هكذا، بلا مبرر
من غيرك يفقد نعليه خارج الباب
من غيرك يفسّر برد الورق بأتونك
من غيرك يزجّ الكون نحوك
من غيرك ليس له
من مثلك يا جسد.

***

هكذا، تنعطف عنهم بصرامة شارع، لئلا تصل
لينكب حذاؤك القاسي على درس يجهلك
وما إن تتفنن بحجارته اللئيمة
حتى تحترف انحدارك
كمن يذود بمعطفه عن ثلج تأخر
تتحدر
هكذا، تنهي نهار انتحارك؟

***

ليلا ينهض عنك النوم
يبتعد أقربُ ماءٍ للقدح
كأنك الصحراء
تستنزف أحابيل السراب
محاصراً بحقل نياق وممرات خيام
تطارح هلكة العطش
والماء كله، يغرق في دورق يؤنّبُ الطاولة
ليلا، لك كل ذلك... ليلا!
مرتديا عنف ذاتك
تفتش عن نوم يخلو منك.
وحدك،
أو وحدك بصحبة عائلة تَدّعيك
حولك تنضح هندسة الجير مكانا
مشمولا بسياج عنيد يردد نباح الليل
بيت كغيره من ملاهي الريح
يبدأ برخام عتبات تعتب عليك
هذا النهار بالذات،
تعثرت

غافلا بغموض ضباب يلهث
منفعلا وضجيج المعدن لا يخفي مداه
فجأة اندفعت للوراء، لم ترها
تقافزت كضفدع مسّه الموت
أدرت طعنة المفتاح بخجل الباب
ودسست باطن وجعك في راحة البلاط
حينها تشجرت أعضاؤك في فسيح جنتك،
حينها تنفست ملء عظامك
وأدرت نهر البكاء..
فما كنتَ هناك.

***

أنت ما ينتابك
ما يفجع راحة وجنتيك
كلما غادرت كجنين هالك
لحديد حياة لا يروق لك.
على عُلُوٍّ عنها
تختلس تفاصيلها المسننة
منحنيا على متراس الشرفة
تزاحم نداوة أجنحة تواسي شفتيك
عالم يترع لك مخالب لا تحصى
كالبنفسج تسرد عطر يومك
منزوعا كطينة لا تعرف
تتوارى بما تجهل.

***

مأخوذاً بشاغل الغجر
وهم يعصمون صدوغا تتفلت
وهم يتنفضون رقصا على لسع الجمر
وهم يتناهبون الحرف لنقش الحجر.

ملتهيا بقرابين تجزّها روحك المبتلاة
تضلل أجراسا لا تؤجل القداس
بحثا عنك.

***

كحجر ذاق نحت الرياح بأقصى القمم
لا تقبل حدود السفح موطئا لجثتك
لا ترضى القبر شريكا
لك،
لجسد اصطفاه الليل
مجاورا عداء الدروع
معلما الجب قرابة الحب
موهنا ورقا يحترق بعمر يندكُ
موكلا لفضاء الرأس فصد ما مضاك
لم تفصح لأحد
لم تترو
لم تمت قبل الموت
لم تخن خطايا يديك
صرت لطواف اللهيب،
تستثير حصوات الرجم
نبيا يعاقب الوقت
مبددا ما يتمجد به

راع هناك
عاص على رعية هنا
هكذا دمت.

***

عندما البكاء
يسرق الماء بعيدا عنك
لتبدو بحيرة يؤلمها نَحْتُ الملح
تلجأ لك
ورقة
ورقة
تسقط عنك.

***

تئنُ حروفا لا يرحمها
من لا يجيد حس النبات،
من لا يتحلى بصفات النار.

***

لا تلم أحدا
أغلق ياقة القلب
وغادر باقة الصدر
لتحتمل هواء يَحارُ بِكَ
وأرضا تُحارِبُكْ.

***

لا تدعك
تبتعد عنك
هم هناك في عسل النعاس
وهنا أنت مصدَع بالكوابيس
هم هناك في غابة العدل
وهنا أنت ملام على الموت
يتحاشونك حرفة تشعل الخط
يخافونك حافة تصعق الخطو
ولا يبتعدون، فلا تدعك
كن عنيدا بك.

***

و..
.. أصابعك تبارز راية البياض
بكحل داغر في عماء الموهبة
تتذكر
أن للبحر طريقا كالرمح
ربما لتنسى ما أعددت لهم
من دم يفيض
جنازة تصل رهيب الرحم بقاسي القبر
لكنك
وكلماتي تنزع قفاز الصبر
لن تغفر لي
وأنت تعتذر علانية عن رثاء
لا يحتمل جريمة هذا النص.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com